Liebhaber-Ausgaben



Künstler-Monographien

In Verbindung mit Andern herausgegeben

von

H. Knackfuß

LV

Burne-Jones

Bielefeld und Leipzig
Verlag von Velhagen & Klasing
1901

Burne-Jones

Von

O. von Schleinitz

Mit 113 Abbildungen nach Gemälden und Zeichnungen.





Bielefeld und Leipzig
Verlag von Velhagen & Klasing
1901

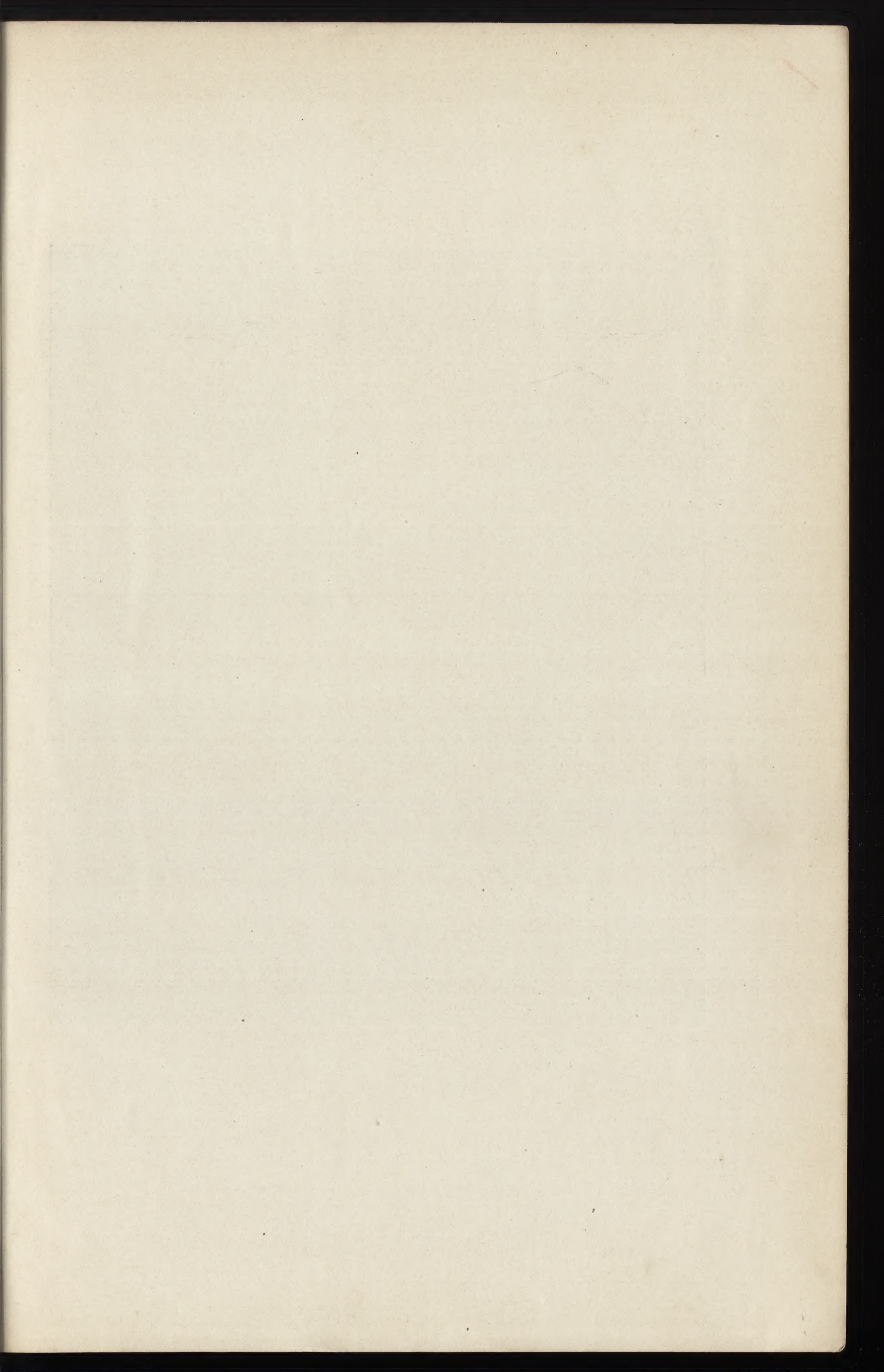
Von diesem Werke ist für Liebhaber und Freunde besonders luxuriös ausgestatteter Bücher außer der vorliegenden Ausgabe

eine numerierte Ausgabe

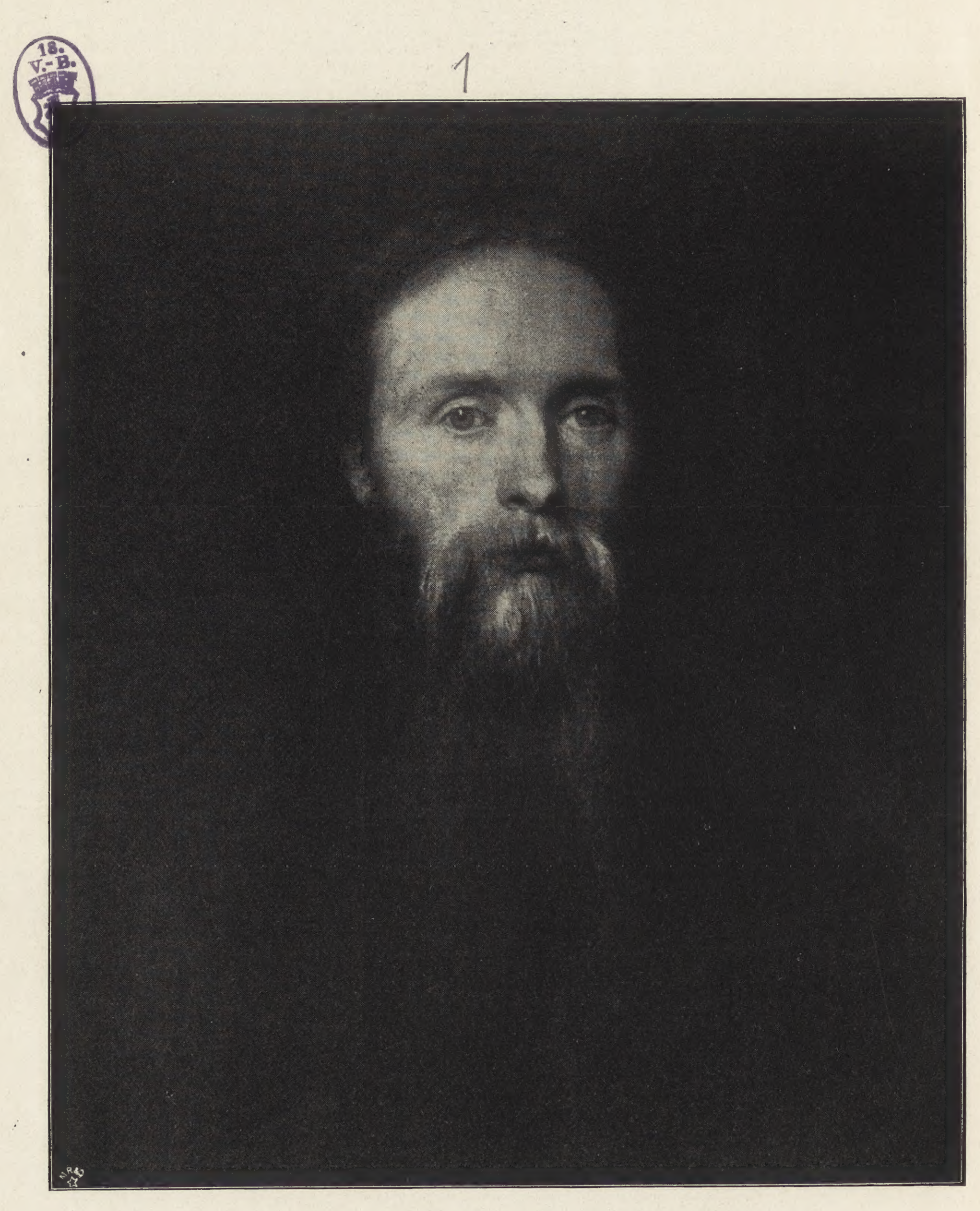
veranstaltet, von der nur 50 Exemplare auf Extra-Kunstdruckpapier hergestellt sind. Jedes Exemplar ist in der Presse sorgfältig numeriert (von 1—50) und in einen reichen Ganzlederband gebunden. Der Preis eines solchen Exemplars beträgt 20 M. Ein Nachdruck dieser Ausgabe, auf welche jede Buchhandlung Bestellungen annimmt, wird nicht veranstaltet.

Die Verlagshandlung.

Druck von Fischer & Wittig in Leipzig.



1



Sir Edward Burne-Jones. Ölgemälde von G. F. Watts.
(Mit Erlaubnis von F. Hollyer in London W. 9 Pembroke Square.)



Edward Burne-Jones.

Edward Coley Burne-Jones ist am 28. August 1833 in Birmingham geboren. Sein Vater, Richard Jones, ein Holzschnitzer und Vergolder, wohnte dort, nahe der St. Philipps-Kirche, in „Bennett's Hill", eine Straße, in welcher das Geburtshaus des später so berühmt gewordenen Malers noch heute erhalten blieb.

Aus der Ehe des Vaters mit Elisabeth Coley entsprossen zwei Kinder: Edward und Edith. Mit Sicherheit läßt sich der Familienstammbaum bis zum Urgroßvater, einem Lehrer in Hanbury, zurückführen. Dessen Sohn Bevin heiratete Edith Alvin, welche zwei Kinder, eine Tochter, Kethura, und einen Sohn, Richard, besaßen. Der letztere ist der Vater des großen Meisters und nachmaligen Sir Edward Burne-Jones. Die Familie leitet ihren Ursprung aus Wales her, und werden infolgedessen die Anhänger der atavistischen Lehre in dem keltischen Temperament von Burne-Jones sicherlich einen schätzenswerten Beweis ihrer Theorie erblicken.

Als Kind soll Burne-Jones sich hin und wieder mit Zeichnen beschäftigt haben, aber wahrscheinlich gerade so und nicht anders, wie viele Kinder es thun, ohne daß sie weder besondere Anlagen erkennen lassen, noch überhaupt daran denken, eine unterhaltende Spielerei für Ernst zu nehmen. Im übrigen sind alle hierauf bezüglichen Mutmaßungen nebst Folgerungen und Schlüssen gegenstandslos, da nichts von diesen frühen, kindlichen Übungen erhalten blieb. Von einer Vorherbestimmung zum Künstler und von einem angeborenen Talent vermag kaum bei irgend jemand weniger die Rede zu sein wie bei Burne-Jones.

Der Anstoß zu seiner Entscheidung für die Künstlerlaufbahn wurde erst verhältnismäßig spät, von außen her bewirkt. Selbstverständlich mußte eine gewisse, wenn auch noch schlummernde Fähigkeit in ihm vorhanden gewesen sein, die es ihm ermöglichte, als die unmittelbare bildliche Anregung an ihn herantrat, wahre Poesie und dargestellte Schönheit nicht nur als solche zu erkennen, sondern schließlich auch wiederzugeben. Umgekehrt wie in der Moral bedeutet für die Kunst das Wollen nur wenig, aber das Können endgültig doch die Hauptsache. In Bezug auf natürliche Veranlagung vermag ein größerer Gegensatz, wie der zwischen Burne-Jones und Millais bestand, kaum gedacht zu werden. Der letztere erhielt schon für seine Schülerarbeiten Anerkennungen, Medaillen und Ehrenpreise aller Art, so daß er als ein Wunderkind angesehen wurde, das seine Lehrer in das höchste Erstaunen versetzte. Mit acht Jahren zeichnete er bereits eine Kopfstudie und Szenen aus Shakespeares Werken, mit neun Jahren gelangen ihm komplizierte Entwürfe, als elfjähriger Knabe kam er auf die Königliche Akademie, und in seinem sechzehnten Lebensalter hatte Millais nichts mehr zu lernen. Trotz dieser anfänglichen Ungleichheit erreichten beide Künstler am Ende ihrer Laufbahn, nachdem sie zuvor derselben Gemeinschaft, der der Präraphaeliten, angehört hatten, dann aber jeder seinen eigenen Weg antrat, dennoch das höchste Ziel in der englischen Malerei,

wenngleich in der denkbar verschiedensten Richtung und Sonderart.

Mit elf Jahren wurde Burne-Jones in Birmingham auf die Lateinschule geschickt, eine von Eduard IV. gegründete Anstalt, die jedoch schon seit 1835 in das von Barry im neu-gotischen Stil errichtete Gebäude vollständig verlegt worden war. In der Geschichte der Architektur wird Sir Charles Barry als Erbauer der Parlamentshäuser stets ein ruhmvolles Blatt für sich beanspruchen dürfen. Das als nüchtern, prosaisch und materiell verschriene Birmingham, in welchem jede Idealität in dem Rauche der Schornsteine sich verflüchten soll, hat in den letzten Jahren außerordentlich viel für die Kunst gethan, indessen bereits zur Jugendzeit von Burne-Jones verwandte die Stadtverwaltung nicht unerhebliche Summen für die Aufführung einiger stilvoller Bauten.

So entstand 1834 das Rathaus nach dem Vorbilde des dem Jupiter Stator in Rom gewidmeten Tempels. Mehrere Kirchen Birminghams sind gleichfalls interessante architektonische Werke, und unter diesen wiederum die auf dem höchsten Punkte der Stadt errichtete St. Philipps-Kirche und der gotische Prachtbau der 1838 eröffneten katholischen Kathedrale die bedeutendsten. In ersterer wurde der nachmalig so gefeierte Künstler durch den Reverend Craven am 1. Januar 1834 getauft. Er erhielt die Namen: „Edward Coley und Burne". Coley ist der Familienname seiner Mutter und indem er in späteren Jahren zwischen seinen letzten Vornamen und den Vatersnamen einen Bindestrich setzte, entstand der Doppelname, unter welchem er jetzt als „Burne-Jones" allgemein bekannt ist. Für die Fenster der St. Philipps-Kirche zeichnete er schöne Entwürfe, die sein Freund Morris gleich kunstvoll in Farben auf Glas übertrug.

Die Schuljahre von Burne-Jones bieten in der Hauptsache keine Veranlassung zu besonderen Bemerkungen, da dieselben in ruhigen und geordneten Verhältnissen dahinflossen. Sowohl der Familienkreis und die Bekanntschaften der Eltern, als auch das gesamte Milieu, in welchem der Knabe aufwuchs, scheinen nicht dazu angethan gewesen zu sein, in ihm künstlerische Neigungen zu entwickeln, geschweige denn hervorzurufen, obwohl man, nach dem Berufe des Vaters zu schließen, hätte annehmen können, daß er mit der Kunst in Berührung kommen mußte.

In Birmingham selbst rauchen die Schornsteine nach wie zuvor, wahrscheinlich aber in verdoppelter, verdreifachter oder vervierfachter Zahl und Kraft, so daß es wie ehedem der Mittelpunkt der Metallindustrie Englands, sowie ein Hauptort der Gewehrfabrikation, ein Herstellungsplatz für den Massenabsatz von Gold-, Silber-, Bronze- und Stahlwaren, für Bijouterie, farbige Glasartikel, Vasen und andere keramische Erzeugnisse geblieben ist. Meistens also Dinge, die auf die eigentliche Kunst, im engeren Sinne gedacht, keinen Bezug haben, vielmehr auf schematische Dekoration hinauslaufen oder auf Bequemlichkeit, Genuß und Nutzen berechnet sind, vorausgesetzt, daß man auch die Gewehre zu der zuletzt bezeichneten Kategorie zählen will.

In diesem Kramladen Europas, wie sich namentlich zu jener Zeit Birmingham selbst mit Stolz und Vorliebe nannte, befinden sich nur vier auf öffentlichen Plätzen errichtete Bildwerke von Belang: Nelson, weil er England vor der Invasion Napoleons bewahrt hatte; der große Staatsmann Sir Robert Peel, weil es der Fabrikbevölkerung zu gute kam, daß er die Kornzölle aufhob; James Watt, der in der Nähe von Birmingham die erste Fabrik zur Herstellung von Dampfmaschinen errichtete und dort auch starb, und endlich eine Bildsäule für Sturge, den Vater der Fabrikgesetzgebung.

Das Sprichwort, daß der Prophet nichts in seinem Vaterlande gilt, kann jedenfalls nicht auf Burne-Jones und England, ganz besonders aber nicht auf Birmingham, bezogen werden. In dem städtischen Museum daselbst befinden sich eine Reihe vortrefflicher Werke des Meisters, so namentlich das 1891 vollendete große Aquarellbild „Der Stern von Bethlehem". Diese Arbeit stellt eine in nur sehr geringem Grade veränderte Replik des bereits früher von William Morris nach dem Entwurfe von Burne-Jones ausgeführten Gobelins dar, betitelt „Die Anbetung der heil. drei Könige". Die beiden fast identischen Werke des Meisters können in mehrfacher Beziehung als typische gelten. So ersieht man namentlich sofort, daß bei der Wiedergabe



Abb. 1. Die Anbetung der drei Weisen des Morgenlandes.
Im Exeter College, Oxford. Gobelin, ausgeführt von Morris & Co., London W. 449 Oxford Street.

der Gewandung der drei Weisen des Morgenlandes auf archäologische Treue, wie sie z. B. Alma-Tadema auszudrücken bestrebt gewesen sein würde, gar kein Gewicht gelegt wird. Burne-Jones kommt es vor allem nur darauf an, den Gesamtinhalt der betreffenden evangelischen Erzählung ihrem inneren Wesen und dem Sinne nach so gefühlvoll darzustellen, wie ihn gläubige Seelen aus der Überlieferung der Bibel her sich ausmalen können. Der Gobelin, eine der besten Leistungen der Kunstindustrie in dem betreffenden Fach, bildet die Zierde der Kapelle von Exeter College in Oxford, ein Universitätsinstitut, in welchem sowohl Burne-Jones, wie auch Morris für kurze Zeit gemeinschaftlich Theologie studierten, um sich dem geistlichen Stande zu widmen. Das Aquarell im Museum zu Birmingham ist in seinen Größenverhältnissen vielleicht eines der bedeutendsten, die es überhaupt gibt, denn es mißt 12 × 8 Fuß. Für die Eintracht, mit der Morris und Burne-Jones zusammen arbeiteten, mag als Beispiel der obenerwähnte Gobelin gelten, für den der erstere den Vordergrund, den Hintergrund und die Dekoration zeichnete, sowie die Auswahl der Farben traf, während Burne-Jones den figürlichen Teil der Komposition entwarf, ein Kunstfeld, auf dem hauptsächlich sein Schwerpunkt ruht. „Die Anbetung der drei Weisen des Morgenlandes" (Abb. 1) lautet der Titel für den Gobelin; „Stern von Bethlehem" für das Aquarellbild, aber die Sujets sind fast identisch. Da derselbe Gegenstand unter dem gleichen Namen „Die Anbetung der drei Weisen des Morgenlandes", jedoch in einer vollständig andern Behandlung, in einem dritten Bilde (Abb. 10) nochmals vorkommt, so wird man gut thun, durch die Wiederholungen sich nicht verwirren zu lassen.

Abb. 2. Die Kreuzigung. (Mit Erlaubnis von F. Hollyer in London W. 9 Pembroke Square.)
(Ausgeführt von Morris & Co., London W. 449 Oxford Street.)

Die St. Philipps-Kirche in Birmingham besitzt zwei wundervolle gemalte Glasfenster nach Entwürfen von Burne-Jones und ausgeführt von William Morris: „Die Geburt Christi" und „Die Kreuzigung" (Abb. 2). Hier, für die Kirche, in der er die heilige Taufe empfangen, wollte der Meister symbolisch und künstlerisch persönlich selbst sein Glaubensbekenntnis ablegen, das seine Taufzeugen früher für ihn geleistet und in dem Ausspruch gipfelt: Christus ist der Anfang und das Ende aller Dinge auf meiner Lebensbahn. In dem Bilde „Die Geburt" verkünden mehrere Engel den Hirten das frohe Ereignis, andere betrachten das neugeborene Kind mit stummer Bewunderung und Staunen.



Abb. 3. William Morris. Ölbild von G. F. Watts.
(Mit Erlaubnis von F. Hollyer in London W. 9 Pembroke Square.)

Auf dem Glasgemälde „Die Kreuzigung", einem tief innerlich empfundenen Werk, kniet Maria Magdalena am Fuße des Kreuzes, ihr Gesicht in den Händen vergrabend, während die heilige Anna und Elisabeth der vor Schmerz überwältigten Jungfrau Maria Beistand leisten, auf die der Gekreuzigte mit erbarmendem Mitleid herabblickt. Über dem Haupte des Erlösers schweben unzählige Glorienscheine.

Die beiden für die herrlichen Fenster der St. Philipps-Kirche 1887 gezeichneten Kartons wurden 1888 der Kunstindustrie-Ausstellung geliehen und befinden sich jetzt in dem „Victoria- und Albert-Museum", dem früheren „South-Kensington-Museum". Der großen Freundlichkeit des Lord-Bischofs Mr. E. Arbuthnott Knox in Birmingham, zugleich Rektor der dortigen St. Philipps-Pfarrkirche, verdanke ich eine Reihe bezüglicher und wertvoller Aufschlüsse.

Das von G. F. Watts, dem Altmeister der englischen Kunst, herrührende und hier am Eingange der Monographie wiedergegebene Porträt von Burne-Jones, befindet sich zur Zeit noch in dem Besitze der Gattin des verstorbenen Künstlers, jedoch geht es durch ihre testamentarischen Bestimmungen später in das Eigentum der Stadt Birmingham über. In dem von ihr an den Lord-Mayor des Orts gerichteten bezüglichen Schreiben heißt es: „Birmingham hat meinen Gatten stets geehrt, und schätze ich mich deshalb glücklich, meine Dankbarkeit für diese Thatsache auszudrücken. Jeder Auftrag, den er von seiner Vaterstadt erhielt, bildete für ihn eine Quelle dauernder Freude und Befriedigung."

Im Jahre 1852 gelang es dem fleißi-



Abb. 4. Dante Gabriel Rossetti. Ölbildnis von G. F. Watts.
(Mit Erlaubnis von F. Hollyer in London W. 9 Pembroke Square.)

gen Schüler auf Grund guter Arbeiten ein Stipendium für die Universität Oxford zu erhalten. Von seinen damaligen Klassengenossen in der Lateinschule, die später zu hohen Ehren gelangten, sind besonders hervorzuheben: Dr. Benson, der Erzbischof von Canterbury und der Bischof Lightfoot von Durham. Die Kathedrale von Durham überwölbt die Gruft St. Cuthberths, des großen Heiligen und Einsiedlers von Lindisfarne, dessen Legenden durch prachtvolle Bilderhandschriften uns überliefert worden sind und das Entzücken aller Kenner und Liebhaber bilden, zu denen nachmals Burne-Jones in so hohem Maße, ebenso wie sein Freund Morris zu zählen ist. Der Name „Canterbury“, in Verbindung mit Chaucer, zieht sich wie ein roter Faden durch den Lebenslauf der beiden Freunde.

* * *

An dem gleichen Tage wie Burne-Jones wurde William Morris (Abb. 3) im Exeter College zu Oxford aufgenommen. Beider Familien stammten ursprünglich aus Wales. Ganz abgesehen von gegenseitiger Sympathie, die sich sehr bald bei ihnen offenbarte, bot die Situation so viel menschliche Motive zur Annäherung, daß diese leicht erklärbar wird. Wer hätte im eigenen Leben die Freude in jenem verhängnisvollen Augenblicke nicht selbst empfunden, als er losgelöst von seiner bisherigen Umgebung, in ganz fremde Verhältnisse kommend, einen sympathischen Weggenossen hier ebenfalls als Neuankömmling findet. Die zwischen beiden in Oxford geschlossene Freundschaft währte für das Leben. Außer vielen andern Dingen muß es Morris als das höchste Verdienst angerechnet werden, daß es ihm gelang, einen Mann von der

künstlerischen Bedeutung Burne-Jones' für ein Lebensalter in den Dienst der Kunstindustrie zu stellen. Es gibt fast keinen Zweig des Kunstgewerbes, für den Burne-Jones nicht Entwürfe lieferte, die dann durch seinen Freund resp. durch die heutige Weltfirma Morris & Co. praktisch zur Ausführung gelangten. Allein in dem Gebiet der Glasmalerei entstanden Hunderte von farbigen Kirchenfenstern, aber auch in der Herstellung von Gobelins und Teppichen wurde ganz Außergewöhnliches von ihnen geleistet.

Während nun der junge Student in Oxford eifrig seinen Studien oblag, kam ihm eines Tages ein kleiner Band Gedichte „The Music Master and other Poems“, von W. Allingham (London, Routledge) in die Hand. Als er in demselben einen ansprechenden, hübsch entworfenen Holzschnitt „Elfen mere“ fand, steigerte sich sein Interesse für das Werkchen derart, daß er es nicht wieder fortlegen mochte. Ungeahnte Kräfte in seinem Innern begannen sich zu regen, seine Phantasie arbeitete gewaltig, die Feen- und Märchenwelt, das Land der Sage und das Mythenreich thaten sich weit vor ihm auf, eine Saite tönte in seinem Innern harmonisch wieder: Er hatte sich selbst und seine Bestimmung erkannt. Dante Gabriel Rossetti hieß der Zauberer, der dies vollbracht. Als er nun gar ein schöneres, größeres Bild desselben Künstlers „Dante feiert den Geburtstag von Beatrice“ bei Mr. Combe, dem Direktor der Universitätsdruckerei, der „Clarendon Preß“, sah, da war endgültig die Entscheidung für seinen ferneren Lebenslauf gefaßt. Bestärkt wurde Burne-Jones weiter in seinem Entschluß durch das Anschauen zweier bedeutenden Bilder, die Mr. Combe gleichfalls besaß, und die von Holman Hunt herrührten. Das eine davon ist das berühmte mystische Gemälde „Das Licht der Welt“, das andere „Briten erretten Missionare vor der Wut der Druiden“. Rossetti und Holman Hunt im Verein mit Millais sind die Begründer der präraphaelitischen Brüderschaft, und gelangen wir mit und durch das Entstehen dieser Vereinigung zu einem so wichtigen Abschnitt in der englischen Kunstgeschichte, der aber auch zugleich so tief und entscheidend in das Leben von Burne-Jones eingreift, daß, bevor wir letzterem auf seinem Pfade weiter folgen, zunächst übersichtlich die Gesamtlage der Kunst Englands zu jener Epoche veranschaulicht werden muß.



Abb. 5. Der gute Hirt.
(Mit Genehmigung von James Powell & Sons in London.)
(Photographie von William E. Gray in London.)

* * *

Die Kunst ist lang, das Leben kurz. Wohl in keinem Lande mehr wie in Eng-

land kann man von der Tradition und der Kontinuität in der Kunst sprechen, obschon sich oft in dieselbe fremde, namentlich auch aus Deutschland zugewanderte Künstler, einschieben. Der Ausdruck „Überlieferung“ sagt nicht genug und „beharrliche, zusammenhängende Folge“ ist zu umschreibend. So wie auf Burne-Jones durch Rossetti, so wurde auf diesen durch Ford Madox Brown (1821—1893) eingewirkt. Von einzelnen sehr bedeutenden und von mir hochgeschätzten Kunstkritikern wird daher der letztere als der eigentliche Stammvater des Präraphaelismus, und damit unmittelbar für die bewegende Kraft in der gesamten neueren englischen Kunst angesehen. Ohne ihm seine wahren Verdienste nehmen zu wollen, soll demnächst nachgewiesen werden, daß eine Reihe von Männern und Umständen zusammenwirkten, um seine Saat thatsächlich keimen zu lassen. Ich wähle ausdrücklich das Wort „keimen“, weil die präraphaelitische Zeitschrift „The Germ“, der Keim, trotzdem sie nur während vier Monaten und in vier Nummern erschien, außerordentlich viel für die Anerkennung des Präraphaelismus beitrug. Walter Crane datiert seit dieser Zeit her erst die eigentliche Begründung der Brüderschaft.

Ebenso wie in der Geschichte der Völker, einzelner Dynastien, der Kultur und Religionen, kommt es nicht selten vor, daß ein jüngerer oder Nebenzweig, der nicht unmittelbar sich von der Wurzel des Hauptgeschlechts ableitet, die Führerrolle übernimmt. Angenommen nun, diese sei Madox Brown bestimmt gewesen, so kommen wir zu einem, viele Engländer vielleicht recht überraschenden Resultat. Madox Brown, der in Calais geboren, verdankt zunächst alles was er geworden ist Antwerpen, Paris und Rom. Hier war er im Jahre 1845 und erhielt daselbst bleibende Anregung von Cornelius und Overbeck. Das was die Präraphaeliten wollten und suchten: Wahrheit, das war schon 1818 den Führern der sogenannten „Nazarener“ grundsätzliches Bestreben gewesen und von ihnen in Rom, bei Herstellung ihrer Werke, möglichst individuell zum Ausdruck gebracht. Viele Wege führen bekanntlich zur ewigen Stadt!

Sollen nun die Grundsätze der englischen Präraphaeliten als die allein richtigen und selig machenden gelten, und Madox Brown der Fels sein, auf dem sie ihre Kunst aufbauten, so erblickte der Präraphaelismus, nach logischer Konsequenz, bereits durch Cornelius, Overbeck, Schadow, Veit, Schnorr von Carolsfeld nebst Führich, und schon dreißig Jahre früher das Licht der Welt als wie in England. Allerdings ist aus beiden Vereinigungen schließlich etwas ganz anderes hervorgegangen, als wie es urspüglich beabsichtigt wurde. Aus Holman Hunts eignem Munde habe ich die Bestätigung vernommen, daß Madox Brown ihm wiederholt erklärte, hauptsächlich durch die genannte deutsche Schule in Rom beeinflußt worden zu sein.

Die Präraphaeliten wollten Realisten sein, aus ihrem Schüler Burne-Jones, dem Apostel der Neo-Präraphaeliten und des Neo-Katholicismus, wurde ein Idealist. In der Darstellung und Auffassung seiner Sujets zeigt Burne-Jones zwar, daß er nicht in dem Sinne des Pilatus die Frage thut: „Was ist Wahrheit?“ aber daß er selbst das Beispiel dafür bietet, in welcher Weise trotz fest bekannter Grundsätze Modifizierungen eintreten können.

In England hat es seit Joshua Reynolds Zeiten, d. h. seit dem Bestehen der Akademie, jedenfalls und mindestens schon immer zwei Wahrheiten gegeben, soweit es die Kunst anbetrifft: die der Akademiker mit ihrem Anhange und diejenige, welche die außerhalb derselben Stehenden vertraten. Burne-Jones hat der Akademie nur sehr kurze Zeit nahe, dann aber ausgesprochen entfernt gestanden. Erwägt man nun außerdem, daß in der Regel das kommende Jahrhundert über das vergangene die Achseln zuckt, daß aber innerhalb eines Menschenalters schon oft ein lebender Künstler entweder vollständig verkannt oder über alle Maßen geschätzt wird, so muß sich doch jedem unbefangen Urteilenden immer mehr die Überzeugung aufdrängen: Für die Kunst gibt es keine absolut feststehenden, sondern nur bewegliche Gesetze, welche das beharrlichere Element in der Bewegung bilden, und die wir uns selbst schaffen. Der Ausdruck: „Das ewige Gesetz“, objektiv gedacht und auf die Kunst bezogen, kann meiner Ansicht nach nur zu Unrecht gebraucht werden, denn auch für



Abb. 6. Die Erzählung der Äbtissin.
(Photographie von Gaswell Smith in London W. 305 Oxford Street.)



Abb. 7. St. Georg.
(Photographie von Gaswell Smith in London W. 305 Oxford Street.)

diese gibt es nur subjektive, d. h. „ein“ oder mehrere Gesetze, die von überlegeneren und dominierenden Geistern aufgestellt, als deren Meinung und Willen von einem gewissen Teile der in Betracht kommenden Menschen zeitweise anerkannt werden.

Es kann sich daher in der Kunst nicht um die Erkenntnis feststehender Gesetze, sondern nur um die Erforschungen der gesetzlichen Veränderungen handeln, die wir in uns selbst und in der uns umgebenden Natur wahrnehmen und aus denen beiden doch schließlich als Produkte die konkreten Werke der abstrakten Kunst entstehen. Was wir z. B. heute unter dem Begriff „romantisch“ in der Kunst wiedergeben, hätte, als Sujet vor 100 Jahren gemalt, gewiß der Kritik das Wort: Unleidliche Neuerung hervorgelockt.

Zur Zeit als Burne-Jones Oxford verließ und Rossetti kennen lernte, war bereits für die Präraphaeliten die Hauptschlacht siegreich entschieden worden. Um es aber sogleich klipp und klar zu sagen: Ohne Ruskin und die „Times“ wäre ihnen dies kaum jetzt in England und höchstwahrscheinlich auch später niemals gelungen.

Zuvor hatte Ruskin, ehe im Jahre 1849 das erste Werk von Rossetti „Die Kindheit Mariä“, von Hunt „Rienzi“ und von Millais „Isabella“ erschien, durch seine Schriften, in denen er unablässig mahnte zur Natur zurückzukehren, unbewußt das Terrain für die Präraphaeliten günstig geebnet. Trotzdem herrschte Entrüstung bei der gesamten Akademie über diese jungen Neulinge, die mehr wie das alte und erprobte Institut verstehen wollten. Präsident der Akademie war zu jener Zeit M. A. Shee (1830—50), der bezeichnend genug mehr durch sein Lehrgedicht über die Malerei als durch diese selbst vorbildlich zu wirken suchte. Unstreitig jedoch besitzt er das Verdienst, das Talent Millais' sofort erkannt und ihn nach Möglichkeit gefördert zu haben.

Als eines Abends im Jahre 1848 Rossetti und Holman Hunt den Abend bei Millais verbrachten, bekamen sie zufälligerweise Stiche Lisinios nach den Fresken im Campo Santo von Pisa in die Hand. Sie waren von der Naturwahrheit dieser Werke so durchdrungen, daß sie den hier zum Ausdruck gelangten Grundzügen zu folgen



Abb. 8. Sidonia von Bork.
(Photographie von Gaswell Smith in London W. 305 Oxford Street.)

beschlossen. Bevor sie sich schließlich trennten, war die Brüderschaft der Präraphaeliten gegründet.

Außer diesen dreien gehörte ursprünglich noch zu ihnen: Michael Rossetti, der noch lebende Bruder des obengenannten, der später der Schwiegersohn Madox Browns wurde; dann Woolner, Collinson und Stephens. Der letzterwähnte vertauschte bald den Pinsel mit der Feder, wurde einer der angesehensten Kunstkritiker seiner Zeit, und führte als solcher bei den „Times" die Sache der Präraphaeliten mit großem Geschick. Im Jahre 1857 war die Vereinigung der sieben Begründer der Brüderschaft so gut wie gelöst. Als letzte aufrechtstehenden Säulen des Präraphaelismus sind nur Holman Hunt und M. Rossetti übrig geblieben.

Die ursprünglich zu der Gemeinschaft gehörenden Elemente nebst den zu ihr nach und nach hinzukommenden Jüngern und Nachfolgern suchten nach der Verwirklichung eines neuen künstlerischen Ideals, das seinen Inhalt aus der unmittelbaren Anschauung schöpfen sollte. Der innere Widerspruch aber, der den Keim der Auflösung bereits in sich trug, bestand darin, daß diese Gruppe zwar ein neues Ideal suchte, jedoch thatsächlich bewußt und unbewußt sowohl technisch wie inhaltlich die Vorgänger Raphaels nachahmte. Sie wollten die Dekoration und das Konventionelle durch Ausdruck, gesteigerte Lebhaftigkeit und Freiheit der Bewegung ersetzen. Ich bin ziemlich sicher, daß die Ägineten seiner Zeit gerade so gegenüber der phönizischen, der ägyptischen und cyprischen Bildhauerkunst, oder doch ähnlich wie die Präraphaeliten gesprochen haben werden.

Ursprünglich hervorgegangen aus dem Protest gegen alles Konventionelle und Banale entstand eine Reaktion gegen Unwahres und Gekünsteltes, sowie gegen die abgebrauchten, nichtssagenden und keinen individuellen Charakter tragenden Gebärden. Dadurch, daß die Schule in neue Bahnen einlenkte, hat sie nicht nur viel Gutes geschaffen, sondern schließlich sogar eine



Abb. 9. Klara von Bork.
(Photographie von Gaswell Smith in London W. 305 Oxford Street.)

nenten. Rossetti, obgleich Maler, hat doch mehr durch seine Dichtkunst und Beredsamkeit geleistet. Millais war vor allem Maler und talentvoll; Hunt glaubte und stellte das positiv christliche Element in der neuen Brüderschaft dar.

Madox Brown trat dem Bunde formell niemals bei, da er nach seinem oft wiederholten Ausspruch allen derartigen Vereinigungen grundsätzlich abhold war, aber mit der Feder unterstützte er sie nicht unwesentlich. So namentlich durch seine Beiträge für das bereits oben genannte, am 1. Januar 1850 erschienene Blatt „The Germ". D. G. G. Rossetti (Abb. 4) war als Seele der Bewegung schon zur Zeit, da Burne-Jones die Universität Oxford noch nicht verlassen hatte, in doppelter Beziehung für die neue Bewegung entscheidend gewesen.

Schwer genug ist es Burne-Jones trotz seines Enthusiasmus für Rossetti und dessen Kunst dennoch geworden, seine akademische Laufbahn aufzugeben und mit dem Vorhaben, in den geistlichen Stand einzutreten, gänzlich zu brechen. Rücksichten der verschiedensten Art und vor allem wohl die Frage des Lebensunterhalts scheinen seinen eignen Wünschen hindernd entgegen gestanden zu haben. Ein Stipendium in Oxford gibt man nicht leichten Herzens auf.

nationale englische Kunst hervorgebracht. Wenn einzelne der Nachfolger der Brüderschaft in Absonderlichkeiten ausarteten, so sind hierfür keinenfalls ihre ersten Mitglieder verantwortlich zu machen.

Ruskin, Coventry Patmore, die beiden Rossettis, Swineburne, Stephens und Morris sind als litterarische Streiter für den Präraphaelismus seine besten Exponenten.

Die Thatsache wird als bekannt vorausgesetzt, daß das Leben der Studenten auf den Universitäten Englands einen total verschiedenen Charakter im Vergleich zu den deutschen Hochschulen trägt. Wenn man in einem Nachschlagewerke z. B. über einen Minister oder Bischof, der Universitäts-

student war, Auskunft erlangen will, so wird es jedem Ausländer auffallen, daß nach erfolgter Angabe seiner Titel und Würden der Vermerk sich findet, welches sein Lieblingssport war und ob der Betreffende in diesem Fache Auszeichnungen erhielt.

Merkwürdigerweise wird in gedachter Hinsicht über Burne-Jones gar nichts gesagt. Wenn auch die Zeit des Aufenthaltes auf der Universität eine zu kurze war, um Ehren und Sportspreise zu erringen, so fehlt doch selbst die Mitteilung über den vorzugsweise betriebenen Sport. Nach alledem scheint er kein besonders großer Sportsfreund gewesen zu sein, namentlich nicht wie Millais, der auch in dieser Beziehung der Mann nach dem Herzen des englischen Volkes war.

Ende 1855 reifte in Burne-Jones und seinem Freunde Morris unwiderruflich der Entschluß, der Theologie zu entsagen, um sich der Kunst ausschließlich zu widmen. William Morris bleibt aber zunächst noch in Oxford, und nachdem er sein Examen bestanden, erhält er den ersten akademischen Grad. Bezeichnend genug arbeitet er dann während neun Monaten bei dem Architekten Street, dem Erbauer der Gerichtshöfe, über deren Wert als Bau die Ansichten sehr auseinander gehen. Morris sieht in der Architektur die Grundlage aller Kunst und wendet sich mit Vorliebe der Gotik zu.

* * *

Burne-Jones hielt es nicht länger in Oxford, er machte sich noch in demselben Jahre auf den Weg nach London, um vor allem sein Ideal, Dante Gabriel Rossetti, von Angesicht zu Angesicht kennen zu lernen. Dies gelang ihm in einer der Abendklassen für Arbeiter, einer Art Fortbildungsschule, in welcher Rossetti unentgeltlich Zeichenunterricht erteilte.



Abb. 10. Die Anbetung der drei Weisen des Morgenlandes.
(Photographie von Gaswell Smith in London W. 305 Oxford Street.)

Der Neuankömmling war nicht nur bezaubert von der Persönlichkeit des Lehrers, der vollkommen seinem erwarteten Ideal entsprach, sondern er gehorchte auch seinen Weisungen fast willenlos. Als Rossetti hörte, daß Burne-Jones noch etwa sieben



Abb. 11. Die Verkündigung.
(Photographie von Gaswell Smith in London W. 305 Oxford Street.)

Monate zu studieren hätte, um sein Examen zu machen, riet er ihm, von diesem Vorhaben abzustehen und seiner wahren Neigung ohne jeden Aufschub zu folgen. Der junge angehende Künstler ordnete seine Angelegenheiten in Oxford, und mit dem Jahre 1856 sehen wir Burne-Jones und William Morris in London, Red Lion Square Nr. 17, in einer gemeinschaftlichen Wohnung beisammen, als Weggenossen eine neue Laufbahn beginnend.

In England geschieht es weit häufiger wie bei uns, daß der Künstlerstand sich aus Personen ergänzt, die auf den Universitäten studiert haben. Ebenso vollzieht sich dort viel andauernder ein Wechsel in der Richtung, welche die Studierenden auf den Hochschulen, namentlich in Oxford und Cambridge, ursprünglich befolgten. In dieser Hinsicht soll nur an Tennyson erinnert werden, dessen Jugendjahre manche Parallele zu Burne-Jones aufweisen und dessen Gedichte über die Legenden König Arthurs: „Idylls of the King“, „The Holy Grail“ (der heilige Graal) rc. auf kurze Zeit unzweifelhaft die Malereien des



Abb. 12. Der vergebende Ritter.
(Mit Erlaubnis von F. Hollyer in London W. 9 Pembroke Square.)

letzteren beeinflußten, wie wir demnächst sehen werden.

Nachdem Tennyson von seinem Vater zum geistlichen Stande vorbereitet worden war, bezog er die Universität Cambridge und als er auf den Tod seiner Großmutter ein bezügliches Gedicht dem Großvater einsandte, erhielt er von diesem 10 Schilling mit der Bemerkung: ein höheres Honorar werde ihm wohl niemals mehr im Leben gezahlt werden. Bekanntlich gibt es keinen Schriftsteller, der ausschließlich mit seiner Feder ein derartiges Vermögen angesammelt hat, wie der spätere Lord Tennyson. Für einzelne seiner Arbeiten erhielt er 1 £ St. pro Wort. Als der Großvater die Nachricht bekam, daß Tennyson das Studium der Theologie aufgegeben hatte, enterbte er ihn.

Während Burne-Jones der pessimistische, der melancholische Darsteller seines Ideals, des Keltentums ist, der seinen Helden, den König Arthur, noch immer im mystischen Avalon weilen läßt, der selbst unerlöst und nicht im stande ist, durch seine Wiederkehr das mehr als 1000 Jahre auf ihn vertrauende und treulich ausharrende Volk zu erretten, sind die meisten Dichtungen

Tennysons von glühendem Optimismus durchweht. Nur in der Totenklage über seinen Freund Hallam, mit dem er ähnlich auf der Universität Cambridge verbunden war, wie Burne-Jones in Oxford mit Morris, bricht tiefgefühltes Leid und Trauer durch. Dies Gedicht enthält die zartesten und erhabensten Empfindungen des Menschenlebens im Zusammenhange mit seinen tiefsten Problemen.

Watts, der außer den Präraphaeliten die meisten bedeutenden, ihr Zeitalter beherrschenden Männer porträtierte, hat in sinniger Weise den Titel der Totenklage: „In Memoriam" unter Tennysons Porträt gesetzt, und auf diese Weise ein doppeltes Denkmal errichtet. Tennyson und Watts stehen Burne-Jones sowohl in ihren Ansichten als Menschen, wie in ihrer künstlerischen Ausdrucksweise insofern gegenüber, als es den beiden erstgenannten Bedürfnis gewesen ist, in künstlerischer Form ihre Weltanschauung zu verkünden und ihr Glaubensbekenntnis abzulegen, das unter Verwerfung jeder dogmatischen Gestaltung den reinen ethischen Kern aller Religionen wiederspiegelt, während Burne-Jones den streng gläubigen, dogmatischen Standpunkt einnimmt.

Watts und Burne-Jones haben den mystischen, in die düstern Schattierungen hinein schlagenden Zug der Symbolik und den idealen Stil gemein; sie sprechen beide oft in Gleichnissen und Bilderrätseln zu uns, die nicht immer leicht zu erkennen sind, ja, der Schlüssel zu der dargestellten Fabel ist mitunter überhaupt nur unter Zuhilfenahme des Katalogs zu finden. In letzter Instanz aber scheut Watts sich nicht, die großen, die Menschheit bewegenden Fragen: „Woher?", „Wozu?", „Wohin?" offen auszusprechen.



Abb. 13. Christus umarmt den heiligen Franziskus vom Kreuz herab. Ölgemälde Murillos in Sevilla.

Burne-Jones, in seinen Bildern und durch seine Kunst, antwortet hierauf: Für mich sind alle solche Fragen überflüssig und sie rauben mir meine Ruhe nicht, denn Christus hat uns ewige Wahrheiten offenbart, an die ich mit ganzer Seele glaube.

Watts' Glaubensbekenntnis habe ich aus seinem eigenen Munde gehört, es lautet: „Ich besitze Religion, vor allem aber Humanität und kenne kein Dogma. Ich kenne nur Symbolik, alles ist symbolisch, vornehmlich jede Kunst, ja die Sprache selbst!" Für die im Jahre 1896 in der „New-Gallery" abgehaltene Ausstellung von Werken Watts'

hat letzterer die Vorrede zum Katalog und diesen selbst verfaßt. Zu seinem Bilde: „Der Geist des Christentums" (allen Religionen gewidmet), gibt er folgende, für seinen Standpunkt bezeichnende Erklärung ab: „Der Geist des Christentums wird durch eine unpersönliche Figur dargestellt, die in rotem Gewande in den Wolken thronend mit ihrem Mantel die Kinder jedes Glaubens und jeder Rasse bedeckt, zum Himmel emporblickt und die Sache für die leidende Menschheit führt." Watts hat umgekehrt wie Burne-Jones niemals einen Lehrer gehabt und niemals kopiert, beide aber besitzen die Gabe hoher poetischer Erfindung, die Eigentümlichkeit lange Jahre hindurch an ein und demselben Bilde zu arbeiten und endlich die gleiche Technik in ihrer Malweise, indem sie Strich neben Strich setzen.

Selbstverständlich hat es mich seiner Zeit ungemein interessiert, aus Watts' Munde eine offene Selbstkritik zu hören, die hier kurz im Auszuge folgen soll, und der ich eine briefliche Selbstkritik Burne-Jones' gegenüberstelle.

Watts sagt: „Ich habe nie einen Lehrer oder eine Stunde gehabt. Niemals in meinem Leben, selbst in Italien nicht, fertigte ich Kopien an. In meiner langen Künstlerlaufbahn trat niemals eine Entwickelung oder Änderung ein; ich male heute wie ich immer gemalt habe und arbeite z. B. seit 30 Jahren an demselben Bilde. Ich suche nur schön zu malen. Hauptsächlich arbeite ich jetzt nur noch für den Ruhm und die Ehre Englands, denn alles was ich noch von Bedeutung schaffen werde, vermache ich der Nation. Ich habe so viel studiert, daß ich aus der Erinnerung schöpfen kann. Mich stört jetzt meist das Modell!"



Abb. 14. Aschenbrödel.
(Photographie von Gaswell Smith in London W. 305 Oxford Street.)

Im Jahre 1898 und 1899 fand in der „New-Gallery" gleichfalls eine Ausstellung von Werken Burne-Jones' statt, zu der ein Freund des letzteren, Mr. J. Comyns Carr, Direktor des Instituts, den Katalog nebst einer sehr interessanten Vorrede zu demselben verfaßt hatte. Mr. Comyns Carr ist gleichzeitig Theaterdirektor und Autor. Zu seinem Drama „Arthur" hatte Burne-Jones die betreffenden Kostüme entworfen und gezeichnet, ähnlich wie Alma Tadema dies für die Tragödie „Hypatia" ausführte. König Arthur und Hypatia, keltische Mystik, der

Wald von Broceliand und alexandrinische Philosophie, zwischen diesen beiden entgegengesetzten Polen bewegt sich die moderne englische Kunst.

Am Eingange seiner Vorrede teilt Mr. Comyns Carr einen Brief von Burne-Jones an ihn mit, der ungefähr im Jahre die meiner Natur paßte. Jetzt zanke ich mich mit Morris über Kunst. Er reist nach Island und ich nach Italien, was symbolisch für uns ist. Bedeutend später erst zwang mich Watts Versuche zu wagen und besser zu zeichnen. Jetzt bin ich auch mit Rossetti im Streit."



Abb. 15. Cupido und Psyche.
(Mit Erlaubnis von F. Hollyer in London W. 9 Pembroke Square.)

1872 geschrieben war, und aus dem ich folgende Stelle entnehme: „Ich bin der Ansicht, daß mit der Freundschaft von Morris erst alles für mich begann. Als ich Oxford verließ, suchte ich die Freundschaft von Rossetti und erlangte sie. Er ist, wie Sie wissen, der Jugend gegenüber der generöseste Mensch. Er lehrte mich vom praktischen Standpunkte aus alles was ich kann; nachher suchte ich eine eigne Methode,

Thatsächlich hatte Morris im Jahre 1871 eine Reise nach Island unternommen. Sein Geist, der sich ganz dem Norden zuwandte, fand dort reiche Nahrung in den alten Litteraturschätzen, durch deren Anregung eine Übersetzung der Saga entstand. Der gemeinsame Zug zwischen Morris und Burne-Jones kommt aber recht augenscheinlich zum Ausdruck dadurch, daß ersterer umständlich über den Besuch einer



Abb. 16. Le Chant d'Amour. (Photographie von Caswell Smith in London W. 305 Oxford Street.)

kleinen isländischen Insel berichtet, auf der in alten Zeiten ein keltisches Mönchskloster gestanden hatte. Etwas Verdruß spricht jedenfalls aus dem obigen Brief, und vielleicht deshalb mit, weil Moris und Rossetti 1871 gemeinschaftlich „Kelmscott-House" bezogen hatten.

Unter den großen englischen Meistern, welche die präraphaelitische Epoche mit erlebten, ist zweifellos Watts derjenige, welcher am wenigsten von ihr beeinflußt wurde. Dadurch aber, daß er die Führer der Schule und ihre vornehmsten Anhänger bildlich in unvergleichlich künstlerischer Charakteristik und Vollendung wiedergab, sowie außerdem die Bildnisse einem öffentlichen, jedermann zugänglichen Institute, der „National Portrait-Gallery", in großmütiger Weise schenkte, hat er die Träger dieser grundlegenden Kunstperiode in denkwürdigster Gestalt nicht nur überliefert, sondern auch durch diese That zugleich bekannt, welch dauerndes Interesse er objektiv an der gesamten Bewegung nahm.

Watts ist einer der eifrigsten Förderer der nationalen Porträtgalerie, der er einen hohen volkserziehenden Wert beimißt und als Erwecker des Patriotismus für nuschätzbar hält. Es ist bedauerlich, daß bisher in Deutschland kein ähnliches Institut entstand, welches uns gleichsam spielend die eigene Geschichte lehrt, und das den Toten zum Gedächtnis errichtet, dem lebenden Geschlecht zur Nacheiferung dient.

In seinen Lehrjahren, d. h. von 1856 bis 1858, befand sich Burne-Jones in unausgesetztem Freundschaftsverkehr mit Rossetti, der ihm nicht nur Anweisungen für seine Studien theoretisch erteilte, sondern auch in sehr praktischer Weise ebenso für seinen Schüler, wie aber auch für alle seine Freunde, eine offene Hand hatte, vorausgesetzt, daß er gerade selbst etwas besaß. Zu jener Zeit aber war dies kein zu seltener Umstand für Rossetti, denn der Präraphaelismus hatte gesiegt, und unter solchen Umständen finden sich in der ganzen Welt, vornehmlich in London, angesehene, einflußreiche und freigebige Gönner.

Zum Lobe Rossettis muß es gesagt sein, daß er unablässig in Burne-Jones drang, kein Kopist zu werden, sondern selbständig seinen eigenen Ideen möglichst freien Lauf zu lassen. Dieser war indessen ein so begeisterter Anhänger seines Meisters, daß er unbewußt Rossetti doch nachahmte. Die Persönlichkeit Rossettis übte einen solchen Zauber auf ihn aus, wie es dann



Abb. 17. Aus der Serie: „St. Georg und der Drachen."
(Mit Erlaubnis von F. Hollyer in London W. 9 Pembroke Square.)



Abb. 18. Aus der Serie: „St. Georg und der Drachen."
(Mit Erlaubnis von F. Hollyer in London W. 9 Pembroke Square.)

später nur die Werke Cimabues, Giottos und Botticellis thaten, die sein Herz und Sinnen vollständig gefangen nahmen.

Auch äußerlich kam die Anregung für seine Sujets vielfach durch Dichtungen seines Lehrers, so z. B. durch „Schwester Helen", infolgedessen eine Federzeichnung von Burne-Jones entstand, betitelt „Das Wachsbild". Diese im Jahre 1856 in zwei Pendants auf demselben Blatt ausgeführte Arbeit behandelt den Aberglauben, nach welchem zwischen lebenden Personen und ihrer Abbildung in Wachs eine Art von Identität besteht. In der ersten Zeichnung wird eine Hexe dargestellt, die das Wachsbild eines Jünglings in Gegenwart des von ihrem Auserwählten verlassenen, unglücklichen, jungen Mädchens in die vernichtende Feuerglut wirft, um ihn so für seines Herzens Härte zu bestrafen. Das summarische Verfahren, welches man in der Sprache des andern, des feuchten Elements, populär auch wohl „über Bord werfen" nennt, und in beiden Metaphern sicherlich andeuten soll: Abfinden mit der Thatsache, vergessen, auslöschen im Herzen, selbst den ersten Schritt zur Trennung thun und nicht nachlaufen, hat hier einen wunderbaren Erfolg gehabt, denn im zweiten Teil des Bildes steht ein glücklich liebendes Paar vor uns!

In demselben Jahre malte Burne-Jones in Öl einen Hintergrund für eine Illustration zum Nibelungen-Lied, eine Stadt darstellend. Aller Wahrscheinlichkeit nach geschah die Arbeit auf Veranlassung von William Morris.

Ich möchte vorweg bemerken, daß ich bei der Nennung und Beschreibung der Werke von Burne-Jones grundsätzlich chronologisch verfahre, jedoch ein Bild erst dann erwähne, sobald es thatsächlich fertiggestellt wurde. Der Künstler hat an einem erheb-

lichen Teile seiner Gemälde ungewöhnlich lange, mitunter 10 bis 12 Jahre gearbeitet, aber auch noch mehr Zeit hierauf verwandt. Er konnte so handeln, weil verhältnismäßig früh seine Bilder gut honoriert wurden, und hierdurch wiederum ein Drängen und Hasten im Hinblick auf die Ausstellung für ihn niemals entstand. Er hat wohl Ausstellungen beschickt, aber ich glaube kaum, daß er je unmittelbar für eine bevorstehende Ausstellung schaffte. Wie viele junge Künstler würden gern seinem Beispiel folgen, wenn die Gunst des Schicksals es ihnen gestattete.

Durch das Bestehen jener Eigentümlichkeit, des lang anhaltenden Malens an ein und demselben Bilde, wird schon an und für sich, wie interessant es auch den Engländern und einzelnen ausländischen Spezialforschern scheinen mag, das Verfolgen und Werden jedes einzelnen Werkes ungemein erschwert. Die Beschwerlichkeit des Begleitens erhöht sich noch dadurch, daß der Meister oft Repliken in einem anderen Material wie in dem ursprünglichen Bilde ausführte.

Mitunter ereignete es sich sogar, daß, ehe die Vollendung des ersten Bildes eintrat, die Replik schon fertig war und somit die letztere eigentlich das Original wurde. Um den Faden ohne verwirrende Zuthaten festzuhalten, erscheint der oben angedeutete Weg bereits gerechtfertigt, aber auch vom prinzipiellen Standpunkt aus können kaum Einwendungen gegen denselben erhoben werden, denn schließlich vermag man doch erst nach seiner thatsächlichen Vollendung ein Bild wirklich zu beurteilen. Überdies bin ich der Ansicht, daß bei diesem Verfahren die Übergänge in der Kunst des Meisters, die sehr feine, allmähliche und fast unscheinbare sind, noch am ehesten nachgewiesen werden können.

Bei einer ganzen Reihe der wichtigeren Schöpfungen von Burne-Jones soll trotzdem zugleich bei deren Nennung auch die bezügliche Zeitdauer der Entstehung mitgeteilt werden.

* * *

Seinen ersten und außerordentlich freigiebig honorierten Auftrag, der also gewissermaßen den Beginn seiner Laufbahn bezeichnet, erhielt der junge Künstler 1857 auf Empfehlung Rossettis von der heute noch ebenso wie damals florierenden Firma „James Powell & Sons", welche ihm die Anfertigung mehrerer Kartons für bunte Glasfenster übertrug. Ausgeführt wurde in demselben Jahre nur: „Adam und Eva", „König Salomo und die Königin von Saba", sowie „Der Turmbau zu Babel" für St. Andrews College in Bradfield.

In manchen Beziehungen ist es außerordentlich schwierig selbst für einen Einheimischen, aber für einen Fremden recht oft mit nahezu unüberwindlichen Schwierigkeiten verknüpft, in irgend einer bestimmten Sache so erschöpfende Auskunft zu erhalten, wie wir sie in Deutschland für die Darstellung gewisser Angelegenheiten für wünschenswert halten. Manche Dinge und Verhältnisse, die im eigenen Lande ganz bekannt sind und kaum mehr interessieren, sind für das Ausland ebenso unbekannt und daher auch interessant, nicht allein als Thatsachen, sondern auch in ihrer Auffassung. Mitunter ist die letztere über Kunstangelegenheiten und andere Materien zwischen uns und England eine völlig entgegengesetzte, aber da, wo sich unsere Ansichten decken, will ich mich freuen dies bestätigen und betonen zu können.

Da gerade die ersten Arbeiten eines großen Künstlers kennen zu lernen ein hohes Interesse bietet, so wandte ich mich an den Direktor von Bradfield College, das solche besitzen soll, um mir widersprechende, in Nachschlagewerken angegebene Bemerkungen zu erklären. In seinem bezüglichen Antwortschreiben spricht der Direktor nur von einem Werke von Burne-Jones, das in dem Speisesaale der Anstalt befindlich, aber in einer zu ungünstigen Lage angebracht sein soll, um Aussicht auf eine gelungene Reproduktion erhoffen zu lassen. Leider bin ich nicht im stande nachzuprüfen, ob das eine Fenster, von dem der Direktor nur spricht, vielleicht alle drei Entwürfe in sich vereinigt.

Der zwar fertig gezeichnete, aber nicht in Glas zur Ausführung gekommene Karton: „Der gute Hirte" (Abb. 5), bleibt von allen frühen Arbeiten des jungen Künstlers schon deshalb eine der interessantesten, weil in Verbindung mit ihm der Name „Ruskin" zum ersten Male genannt



Abb. 19. St. Theophilus und der Engel. Aus der Legende der heiligen Dorothea.
(Photographie von Gaswell Smith in London W. 305 Oxford Street.)



Abb. 20. Der Tag.
(Photographie von Gaswell Smith in London W. 305 Oxford Street.)

wird. Die Redaktion des „Art-Journals“, das bekannte Londoner im Verlage der Firma Virtue & Co. erscheinende Kunstblatt, ermöglichte durch freundliche Bereitwilligkeit die hier beigegebene Reproduktion des betreffenden Kartons.

Rossettis Freundschaft mit Ruskin muß in Anbetracht der Verschiedenheit ihrer Charaktereigenschaften und sonstigen Fähigkeiten als eine der sonderbarsten Erscheinungen der betreffenden Kunstepoche aufgefaßt werden, die um so merkwürdiger ist, weil die Elemente jenes Zusammenfindens ihren Ursprung gleichfalls in recht verschiedenartigen Personen und Dingen haben: Die Bibel, Homer, Dante, Byron, Walter Scott und Keats. Mit dem großen Schotten hat sich indessen nur Ruskin ernstlich beschäftigt, dagegen blieb er von den Präraphaeliten so gut wie unbeachtet, obgleich seine phantasievolle und poetische Geschichtsdarstellung jenen hätte Anregung und Stoff bieten können. Mirabeaus Freund, Dumont, gibt eine der besten, kürzesten und witzigsten Kritiken über Walter Scott ab:

„Mauvais romancier quand il écrit l'histoire,
Habile historien quand il fait des romans;
S'il invente, il faut le croire,
S'il raconte, méfiez-vous-en.“

Burne-Jones äußerte gelegentlich zu einem Bekannten: „Ich bin der Ansicht, daß in den Waverley-Romanen und in der ganzen romantisch-historischen Schule nichts vorhanden ist, womit man sympathisieren könnte.“

Mit Ausnahme von Millais wird jedoch keiner der Präraphaeliten dauernd die Popularität Walter Scotts erlangen oder behalten, weil niemand von ihnen sich an Lokales oder Nationales anlehnt. Um schließlich volkstümlich zu sein entscheidet bei einem Maler, vorausgesetzt daß sein Werk

überhaupt ein gutes ist, in letzter Instanz das Sujet.

Erst drei Jahre nach der Gründung der präraphaelitischen Brüderschaft wurde Ruskin ihr beredetster Verteidiger, Vorkämpfer und gewaltigster Anhänger. Wie ein Riese schleudert er Felsblöcke auf ihre Gegner, denn so kann man die beiden berühmten, am 13. und 30. Mai 1851 von ihm verfaßten und in den „Times“ erschienenen Briefe nennen, welche den Sieg des Präraphaelismus bedeuteten. Ohne Ruskin und die „Times“ wäre aller Wahrscheinlichkeit nach, wie bereits am Eingang angedeutet, weder die Schule zu wirklichem Leben gekommen, noch eine moderne, nationale englische Kunst entstanden.

Rossetti, dem jeglicher ins kleinliche streifende Zug und namentlich Eifersucht fremd war, hatte Burne-Jones schon einige Zeit bevor er „Den guten Hirten“ entworfen hatte, mit Ruskin bekannt gemacht. In den Aufzeichnungen des ersteren findet sich folgende auf diesen Karton Bezug habende Stelle: „Burne-Jones hat gerade einige Zeichnungen für Glasfenster beendet, die Ruskin ganz wild vor Freude gemacht haben. Das Sujet ist ‚Der gute Hirte‘. Christus wird hier als ein wirklicher Hirte und in einem Anzuge dargestellt, wie er sich thatsächlich für jemand schickt, der in den Feldern und Bergen herumstreift. Er hat das verlorene Schaf auf der Schulter, welches an den um seinen Hut geschlungenen Weinblättern kaut. Ist das nicht eine liebliche Idee? Ein Brot und eine Weinflasche, die heiligen Sakramente, hängen an seinem Gürtel und hinter ihm liegt der wundervolle Ausschnitt einer gotischen Landschaft. Die Farbe des Ganzen ist über alle Beschreibung schön.“ —

Ein eigener Zufall muß es genannt werden, wenn von solchem



Abb. 21. Die Nacht.
(Photographie von Gaswell Smith in London W. 305 Oxford Street.)



Abb. 22. Frühling.
(Photographie von Gaswell Smith in London W. 305 Oxford Street.)

überhaupt die Rede sein kann, daß Burne-Jones' erster und letzter Auftrag, 1857 und 1898 (das Todesjahr des Meisters), für ein Kirchenfenster und von der Kunstindustrie aufgegeben wurde.

Über Burne-Jones und William Morris schrieb Rossetti einen für ihn selbst und für sein überschwengliches Urteil ungemein charakteristischen Brief an William Bell Scott. Derselbe lautet: „Zwei junge Leute, die beabsichtigen, das ‚Oxford und Cambridge Magazin‘ herauszugeben, sind kürzlich nach London gekommen und jetzt meine intimen Freunde. Sie heißen Morris und Jones. Sie sind Künstler geworden, anstatt eine Laufbahn zu befolgen, zu der die Universität gewöhnlich führt. Beide sind Männer von wahrhaftem Genie. Jones' Zeichnungen sind wirkliche Wunder von Ausführung und phantasiereichen Details und vielleicht von niemand, außer durch Dürers beste Werke, übertroffen. Obgleich Morris bis jetzt noch keine Uebung besitzt, so zeigt er doch die gleiche Kraft. Außerdem hat er wundervolle Poesien verfaßt.“

Während des Jahres 1859 entstand ein Bild „Die Erzählung der Äbtissin“ (Abb. 6), dessen Sujet Chaucer entnommen ist. Das genannte Werk findet sich außerdem in einer Replik vor, welche 1869 begonnen, jedoch erst 1898, also beinahe nach 30 Jahren des Zögerns und Hinziehens, beendet wurde. Die momentane Anregung zur Wiederholung mag vielleicht dem Umstande zu verdanken sein, daß seit 1868 eine lebhaftere Bewegung zur Verbreitung der Schriften Chaucers stattfand und sich die „Chaucer Society“ bildete. Gegründet wurde dieselbe durch den um die Chaucer-Forschung so hervorragend verdienten Mr. Frederik J. Furnivall, einen Philologen von europäischem Ruf. Mr. Alfred W. Pollard,

von der Bibliotheksdirektion des British Museum, hat die Güte gehabt, mich mit einem Namensverzeichnis der Gesellschafts-Mitglieder aus dem Jahre 1870 zu versehen, das zwar den Namen von Morris, sowie die einer Reihe von bedeutenden Gelehrten, aber den nicht enthält, welchen ich mit Recht vermuten konnte: Burne-Jones fehlt in der Liste.

Das Gemälde „The Prioreß' Tale" stellt in Übereinstimmung mit Chaucers Text die Jungfrau Maria dar, wie sie einem erschlagenen Knaben ein Korn unter die Zunge legt und dieser infolgedessen das Bewußtsein behält, Gott, Christum und die Jungfrau unaufhörlich singend lobt, aber nicht eher zur Seligkeit eingehen kann, bis der Abt ihm das Korn entfernt. Dies geschieht schließlich und der Knabe entschläft sanft. Ein Doppelwunder ist geschehen, vollbracht von der Mutter Gottes und von dem Abt, der, wie Chaucer sagt, „ein heiliger Mann war, wie Mönche sind oder aber sein sollten!" Durch diesen einzigen Satz wird Chaucer schon allein hinlänglich charakterisiert. Letzterer bildet in gewissem Sinne den Übergang vom altscholastischen Kirchenglauben zu den freieren, in der Epoche der Elisabeth herrschenden Ansichten. Man würde aber in einem schweren Irrtum verfallen, wenn man sich Chaucer ohne Glauben vorstellen wollte. Ein Mann, der Wiclif zum Freunde hatte und zeitweise aus diesem Grunde verfolgt wurde, konnte wohl wegen der Auslegung der Bibel seine eigene Meinung haben, diese selbst blieb aber stets die Grundlage, auf die er zurückging. In der Darstellung rein religiöser Sujets fußt Burne-Jones, ganz unabhängig von Chaucer, auf biblischem Fundament, während in der Wiedergabe solcher Dichtungen und Erzählungen, die der Mythe,



Abb. 23. Sommer.
(Photographie von Gaswell Smith in London W. 305 Oxford Street.)



Abb. 24. Herbst.
(Photographie von Gaswell Smith in London W. 305 Oxford Street.)

profanen oder halbreligiösen Stoffen entnommen sind, er nicht wie bei jenen auf eigenen Füßen steht, sondern der Einfluß Chaucers unausgesetzt zum Vorschein kommt.

Die Szenerie in dem Bilde „Die Erzählung der Äbtissin“ (Abb. 6), stellt eine kleine Stadt in der Zeit des Mittelalters dar. Die Malweise zeigt ein Gemisch italienischer, altdeutscher und eigener Manier des Künstlers. Das Werk war im Originalentwurf für Möbeldekoration gedacht, und bildete in dieser Form eine Zierde in der Wohnung von William Morris in „Kelmscott House“, ein Name, der später in „Kelmscott Preß“ zur Berühmtheit gelangte.

Caxton hat am meisten dazu gethan, um Chaucer zu erhalten; William Morris hat ihn erst in weiteren Kreisen bekannt gemacht. Das neue Dreigestirn in der englischen Litteratur, Kunst und Kunstindustrie: „Swineburne, Burne-Jones und William Morris“, das an Stelle des alten Bundes: „Rossetti, Holman Hunt und Millais“ tritt, wird zum begeisterten Verehrer Chaucers. Seine Schriften dienten ihnen, ganz abgesehen von dem Hervorrufen der in ihrer Art einzigen und bewunderten Erzeugnisse der „Kelmscott Preß“, auch zur vielseitigsten Anregung für andere litterarische und künstlerische Arbeiten. Von Interesse dürfte es sein, zu erfahren, daß in den Ausgaben der genannten Druckerei manche Illustrationen auf demselben Blatt gemeinschaftlich von Burne-Jones und Morris ausgeführt wurden; so z. B. zeichnete Burne-Jones die Figuren, und die Szenerie hierfür Morris.

Das Interesse für Chaucer liegt nicht so sehr in seiner Darstellung mittelalterlichen Lebens, als in seiner fast prophetischen Vorhersage der kommenden Veränderung in der mittelalterlichen Lebens- und

Weltanschauung. Wie in Italien Petrarca der Bahnbrecher des Humanismus wurde, so ähnlich verhält es sich mit Chaucer für England. — Niemand mehr wie Burne-Jones und Morris vermochten sich in jene Epoche des Mittelalters zu versenken. Für das Citieren von Chaucers Geist war es kaum möglich, sowohl in Druck, Illustration, Ornamenten, als auch sonstiger Ausstattung geeignetere Bücher zu schaffen, wie sie von jenen beiden hergestellt wurden. Wenn man es nicht Schwarz auf Weiß vor Augen hätte, würde man es kaum glauben, daß die beiden Künstler, in der Jetztzeit, bei ihrem hastigen Treiben und Drängen, trotz Dröhnen und Stampfen auf den Straßen, Zeit fanden, um in mittelalterlicher Mönchsweise Manuskripte aus dem dreizehnten und vierzehnten Jahrhundert genau in der damaligen Schreibweise zu wiederholen und zu illustrieren.

Ein ungewöhnliches Interesse bietet ein Manuskript von Hoccleves Gedichten, eines jüngeren Zeitgenossen und Schülers Chaucers, das ein ausgezeichnetes Miniaturporträt des großen Dichters aufweist. Dies Bildnis bildet nämlich die Grundlage und den Urtypus für alle folgenden Abbildungen Chaucers und infolgedessen auch für die Veröffentlichungen der „Kelmscott Preß“. Es wurde allgemein seiner Zeit für so ähnlich gehalten, daß z. B. in den Handschriften der „Canterbury Tales“, seit dem Jahre 1460, der betreffende Porträttypus vollständig ausgebildet und festgelegt erscheint. Das erwähnte Gedicht Hoccleves betitelt sich: „De regimine Principam“, stammt ursprünglich aus der „Harley-Sammlung“ und befindet sich jetzt im British Museum. Eine ältere Wiederholung von Chaucers Bildnis besitzt auch die National-Porträtgalerie.



Abb. 25. Winter.
(Photographie von Gaswell Smith in London W. 305 Oxford Street.)



Abb. 26. Phyllis und Demophon.
(Photographie von Gaswell Smith in London W. 305 Oxford Street.)

Selbst den tiefsten Kennern des vorliegenden Zeitabschnittes der englischen Kunst- und Litteraturgeschichte mag es schwer fallen, einen befriedigenden Aufschluß darüber zu erteilen, warum die beiden großen, ihrer Epoche die Signatur aufdrückenden Männer: Carlyle und Ruskin, an Chaucer keinen Gefallen fanden. Carlyle hat, soviel ich weiß, seiner niemals erwähnt, und Ruskin nur ganz gelegentlich. Wenn man bedenkt, daß Chaucer es war, der eigentlich der englischen Sprache erst Harmonie und Grammatik gab, sie für die feineren Schattierungen der Charakterzeichnung befähigte und somit die Form schuf, in der die Philosophie und höhere Litteratur sich ausdrücken konnten, so wird das Fernbleiben jener beiden geistigen Heroen nicht recht verständlich. Professor Clemen

hat in seinem interessanten Buche über Ruskin (E. A. Seemann = Leipzig) den Engländern sicherlich eine wenig angenehme Überraschung dadurch bereitet, daß er die Ansicht ausspricht: Ruskin sei in seinem Stil von Coleridge und dieser von Jean Paul beeinflußt worden.

Unter der fast unmittelbaren Anleitung von Watts vollendete Burne-Jones im Jahre 1859 eine Federzeichnung, betitelt „Sir Galahad“, deren stofflicher Inhalt dem Werke A. Tennysons „Mort d'Arthur“ entnommen ist und Zeugnis von dem Einfluß des Poeten ablegt. An dem Entwurf selbst hat Watts nichts geändert, dieser gehört Burne-Jones allein; in der Zeichnung jedoch hat der Altmeister nachgeholfen.

Der letztere hat dasselbe Sujet später, 1862, in einer überlegen vergeistigten Form aufgefaßt und gemalt. Burne-Jones läßt seinen Ritter mit der Lanze in der Hand, freilich noch nicht zum unmittelbaren Kampfe bereit, sondern mit der dem Feinde abgekehrten Spitze, hoch zu Roß, aber etwas konventionell, in den Tannenwald sprengen.

Watts, der Maler der Ideen, stellt seinen Heldenjüngling zwar mit einem sehr weichen, innigen Gesichtsausdruck dar, viel zarter



Abb. 27. Caritas.
(Photographie von Gaswell Smith in London W. 305 Oxford Street.)

und ohne die Sicherheit von Mantegnas „St. Georg“, aber ungemein sympathisch. Sein Galahad ist mitten im Walde, umgeben von undurchdringlichem Gestrüpp, vom Pferde abgestiegen, das ermüdet den Kopf zu Boden senkt. Der geharnischte Ritter, ohne Waffen in den Händen, aber feststehend, faltet sie, während gleichzeitig sein Gesichtsausdruck besagt: Wenn hier in meiner Not und Verlassenheit Gott nicht hilft, so komme ich keinen Schritt mehr vorwärts! Sinnend hebt sich der jugendlich schöne Profilkopf gegen eine Lichtung markant ab, durch welche der Himmel das Waldesdunkel durchbricht und ihm zuwinkt, den Mut nicht zu verlieren.

Burne-Jones war zu dieser Zeit erst am Beginn seiner Laufbahn, dagegen hatte Watts bereits eine ganze Reihe von beachtenswerten Werken geliefert, darunter: Sein Selbstporträt als achtzehnjähriger Jüngling, gemalt 1834; das Bild seines Vaters (1836); eine Szene nach Hamlet (1841); die berühmte Lady Holland (1843); Mary Fox, die spätere Fürstin Liechtenstein (1857) und Tennyson (1859). Watts hatte schon in der Ausstellung der zahlreichen Konkurrenzentwürfe zur Ausschmückung des Westminster-Palastes mit seinem „St. Georg“ gesiegt. Madox Brown, der unter anderen „Harold“ zum gedachten Wettbewerb eingesandt hatte, wurde zwar fast einstimmig vom Publikum abgelehnt, aber Rossetti fühlte sich derart von demselben angezogen, daß dies Werk die Ursache zu seiner Annäherung an den ersteren bildete.

Ende 1873 vollendete Burne-Jones ein Ölbild (Abb. 7), in welchem er der Auffassung Watts hinsichtlich „Galahads“ bedeutend näher gekommen ist, obgleich der Titel „St. Georg“ lautet. Ein Fehler, der in Burne-Jones' männlichen Typen oft genug wiederkehrt: zu große Weichheit in den Gesichtszügen, die als Ausdruck feinfühlender Sanftmut des keltischen Geistes gelten kann, wird auch hier bemerkt. Allerdings nicht so ungesund oder übertrieben, daß er stört. Die Stellung der Beine des Ritters, der Glanz und die Schattierung der Beinschienen rufen den Eindruck hervor, als ob die schon über Gebühr verlängerte Figur nicht fest auf den Füßen steht, ein Umstand, der doch gerade bei St. Georg bedenklich erscheint.

* * *

Seine erste Reise nach Italien unternahm der junge Künstler 1859; die zweite, in Gemeinschaft mit Ruskin, im Jahre 1862. Die Bedeutung einer solchen Thatsache wird wohl von niemand unterschätzt werden.

Den innigen, tiefgefühlten Herzenswunsch: in die Zeiten Cimabues, Giottos oder Botticellis sich nach Florenz zurückversetzt zu finden, teilt seitdem Burne-Jones seinen Freunden unausgesetzt mit. Der Eindruck, den Italien auf ihn gemacht hatte, blieb unauslöschlich für sein ganzes Leben.

Ruskin, von dem die Engländer mehr oder minder (sicherlich aber noch vor einem Jahrzehnt) die moderne Entwickelung in der Kunst ihres Landes ableiten wollen und den sie nicht mit Unrecht als einen Patriarchen verehren, hat mit prophetischem Sinn vorausgesagt, daß durch die präraphaelitische Schule und die sie bewegenden Elemente des Jahres 1848 eine neue englische Kunst entstehen würde. Er hat recht gehabt.

Ob die Grundsätze Ruskins, der in unserer schnelllebigen Zeit schon fast eine historische Figur geworden ist, Geltung in England behalten werden, ist sehr fraglich. Seine politischen und sozialen Ideen waren bereits zu seinen Lebzeiten als utopistisch angesehen, und nur Morris und Walter Crane mit ihrem Anhange bewegten sich in demselben Fahrwasser.

Den Namen „Präraphaelismus“ hat Ruskin niemals gebilligt, weil er der Ansicht war: die Wahrheit bleibt vor und nach Raphael dieselbe. Wenn er die absolute Wahrheit gemeint hat, so ist er im Recht, da wir aber in der Welt des Scheines leben, so stehen wir am Ende des Kreislaufs, wie bei seinem Beginn vor der gleichen Frage: „Was ist Wahrheit?“

Während Burne-Jones fleißig für Ruskin ihre beiderseitigen Lieblingsmeister kopierte und sich mit dem ihm in Italien Gebotenen einen für sein ganzes Leben ausreichenden Schatz sammelte, war dieser selbstverständlich nicht müßig. In der langen Reihe der Aquarellbilder, die in diesem Jahre in der „Aquarell-Gesellschaft“ ausgestellt wurden, ist aber nur ganz vereinzelt ein Werk zu finden, das den Schluß rechtfertigt, Ruskin habe die Farbenwerte praktisch zu beherrschen



Abb. 28. „Caritas“, von „Spes“ und „Fides“ umgeben. Gemaltes Glasfenster in der Parochialkirche zu Dundee.
(Ausgeführt von Morris & Co., London W. 449 Oxford Street.)



Abb. 29. Hoffnung. Aquarellbild.
(Mit Erlaubnis von F. Hollyer in London W.
9 Pembroke Square.)

gewußt. — Wenn man Ruskins Schriften liest (die übrigens bis vor fünfzehn Jahren ganz unbekannt in Deutschland waren), so könnte man glauben, er lebte nur für die Farbe. Nicht etwa, daß er kein Auge, Verständnis oder Freude für sie besaß, es mangelte ihm einfach die praktische Fähigkeit der Wiedergabe. In einer Bemerkung über den empfundenen Eindruck des Sonnenscheins in Riccia sagt Ruskin: „Ich kann es nicht Farbe, sondern einen Feuerbrand nennen. Violett, Karmesin und Scharlach, wie der Vorhang Gottes im Allerheiligsten." Wenn wir uns nun aber von dem geschriebenen Gemälde zu dem wirklichen Bilde „Riccia" wenden, einem kunstvoll gezeichneten, aber herzlich matt mit Farben belegten Entwurf, so wird uns leider zu deutlich der Unterschied zwischen Theorie und Praxis vor die Augen geführt.

Nach der Rückkehr von seiner ersten italienischen Reise war Burne-Jones nach Russell Place verzogen, während Morris sich ein Heim in dem „Red House" in der Bexley-Heide errichtet hatte. In einem der oberen Zimmer des Hauses versuchte sich Burne-Jones in der Freskomalerei, wie er dies bereits ein Jahr früher in Oxford gethan hatte. Wegen der Unkenntnis in der Technik war der Versuch in Oxford gänzlich mißglückt, so daß von der betreffenden Malerei heute so gut wie nichts mehr übrig geblieben ist. Das Sujet betitelte sich: „Merlin und Nimue." Letztere nimmt später in anderen Bildern des Meisters den Namen „Vivian" an, bleibt aber sonst identisch mit ihrer früheren Persönlichkeit, namentlich in ihrem Verhältnis zu Merlin, dem Zauberer in der keltischen Arthussage. Ebenso wie Klingsor verwandelt sich der böse Merlin gelegentlich in den guten, hilfreichen Zauberer.

Die Temperamalerei in Red House (jetzt von Mr. Charles Holme, Redakteur und Eigentümer der Kunstzeitschrift „The Studio" bewohnt), gelang jedenfalls bedeutend besser wie in Oxford. Leider sind aus verschiedenen Gründen Reproduktionen der dargestellten Szenen nach der alten Romanze „Sir Degrevant" in wenig brauchbarem Zustande zu erlangen. Diese Thatsache ist besonders deshalb zu bedauern, weil in der von Burne-Jones gemalten Hochzeitsfeier der König und seine Gemahlin die Züge von Mr. und Mrs. Morris tragen.

In England ist kein Beispiel von eigentlicher, d. h. der „Buono-Fresko"-Malerei, im altitalienischen Sinne, vorhanden, sondern was erhalten blieb, in einer gemischten Manier hergestellt. Das eine der Wandgemälde zeigt das Königspaar von drei Musikanten empfangen, kein Bild, sondern eine Szene, ausgeführt im Geiste Cimabues oder Giottos. Die zweite, bereits genannte

Wanddekoration bildet in ihrem Entwurf ein Gemisch verschiedener Stile, und zwar insofern, als der Vorgang von der einfachen, primitiven Szene sich zum Gemälde gestaltet, wie ihn etwa Filippino Lippi aufweist und in der Benozzo Gozzoli, ebenso wie es hier geschah, noch einen Schritt weiter dadurch geht, daß er Porträts von Zeitgenossen in die Darstellung einführt, eine von Ghirlandaio alsdann noch mehr angenommene Gewohnheit.

Die dekorativen Zuthaten im Bilde deuten auf den illuminierenden Charakter des Pinturicchio hin, dessen bezügliche Sonderheit, natürlich in englischer Übertragung, Burne-Jones in seinem Gemälde „Laus Veneris“ erkennen läßt. Der Figurentypus, der auf den Meister einen bedeutenden Eindruck ausgeübt zu haben scheint, ist derjenige, wie er in den sogenannten „Tornabuoni-Fresken“ Botticellis, ehemalig in der Villa Lemmi, seit 1881 im Louvre befindlich, ersichtlich wird.

Die Freude Ruskins und aller Präraphaeliten erregten die beiden, aus dem Jahre 1860 stammenden Aquarellbilder „Sidonia“ (Abb. 8) und „Klara von Bork“ (Abb. 9), welche die Heroinen aus Pastor Meinholds Roman „Sidonia von Bork, die Klosterhexe“ zum Gegenstand der Darstellung haben. Außer daß in diesen beiden Werken der Übergang zur Selbständigkeit hervortritt, haben sie wegen des Stoffinhaltes für uns besonderes Interesse. Der Verfasser der bezüglichen Romane wird in englischen Nachschlagewerken mehrfach als ein Schweizer von Geburt bezeichnet, während er doch thatsächlich auf der Insel Usedom geboren ist.

Meinholds Roman „Die Bernsteinhexe“ erregte 1843 in Deutschland schon an und für sich großes Aufsehen, welches aber dadurch noch mehr erhöht wurde, daß König Friedrich Wilhelm IV. sich für die Arbeiten Meinholds interessierte. Beide Romane waren eben besonders dazu angethan, die Aufmerksamkeit des Königs hervorzurufen, weil bei der geschichtlichen Lokalfärbung sich romantische Elemente einmischten, das Ganze aber als ein Werk gelten kann, in welchem Meinhold die Angriffe gegen die geschichtliche Echtheit der biblischen Erzählungen zu entkräften suchte.

Für Deutschland hatte endlich Meinholds Herausgabe des „Vaticinium Lehninense“ außergewöhnliches Interesse, weil die metrische Erzählung Weissagungen über die Kurfürsten der Mark aus dem Hause Hohenzollern enthält. Selbstredend rühren die Prophezeiungen post festum her. Rossetti, Burne-Jones, sowie andere Zugehörige glaubten längere Zeit hindurch, ebenso wie es in Deutschland der Fall war, daß Meinhold auf Grund wirklich vorhandener Dokumente seine Romane verfaßt habe.



Abb. 30. Glaube. Aquarellbild.
(Mit Erlaubnis von F. Hollyer in London W. 9 Pembroke Square.)

„Sidonia“ und „Clara von Bork“ befanden sich zur Zeit der Ausstellung von Werken Burne-Jones', abgehalten in der „New-Gallery“ 1898—1899, in dem Besitz von Mr. W. Graham Robertson. Da der Katalog an seiner Spitze die Namen der beiden, dem Meister nahestehenden Direktoren: Comyns Carr und C. E. Hallé trägt, so glaube ich, bei Festhaltung dieser Richtschnur, möglichst vor Irrtümern geschützt zu sein. Wenn inzwischen auch manche Veränderungen im Besitzstande der bezüglichen Werke eingetreten sein mögen, so bleibt die Spur der letzteren auf diese Weise doch wenigstens immer verfolgbar.

Leider ist es nicht möglich, die vielen kleineren Zeichnungen, Kartons für Kirchenfenster und alle diejenigen Entwürfe zu vermerken, die Burne-Jones für die Kunstindustrie anfertigte und die sozusagen nebenher zwischen den umfangreicheren Werken entstanden. Keinenfalls aber sollen die Kartons für Christ Church, Oxford, und die für Waltham Abbey unerwähnt bleiben. Erstere aus dem Jahre 1859 stellen St. Fridesweide, eine alt-angelsächsische Heilige, letztere aus dem Jahre 1860 die „Schöpfung“ dar.

Das Jahr 1860 wird ferner als ein sehr wichtiges in der Biographie des Künstlers zu verzeichnen sein, da er in demselben Georgina Macdonald heiratet, eine Tochter des Reverend Macdonald. Verwandtschaftliche Beziehungen besonders ausgezeichneter Art entstehen für ihn durch diese Ehe.

Die eine seiner Schwägerinnen ist die Gattin von Sir E. Poynter, des heutigen Präsidenten der Akademie, sowie Direktors der alten und neuen Gemäldegalerie. Letztere hat zwar einen eigenen Vorstand, aber Sir E. Poynter führt die Oberaufsicht über dieselbe. Die andere Schwester von Lady Burne-Jones ist die Mutter von Rudyard Kipling, den ja heute viele Engländer für den ersten Dichter nach Shakespeare (wenn auch etwas zu ungestüm) anerkannt wissen wollen, nachdem diese Ehre zuvor — meiner Ansicht nach auch zu Unrecht — Tennyson zuerkannt worden war. Seine Absetzung erinnert an den mit Lorbeer gekrönten Poeten im „Glücksrad“ (Abb. 40) von Burne-Jones, der bei der Drehung des Rades gerade einmal wieder unten angekommen ist und nur zu sehr die Erfahrung illustriert: das einzig Beständige in der Flucht in der Erscheinung bleibt der Wechsel. Um allen etwaigen Mißverständnissen von vornherein vorzubeugen, wird ausdrücklich erklärt, daß Tennysons Wert nicht im geringsten herabgemindert werden soll und daß natürlich nur seine Stellung als erster Dichter der Welt nach Shakespeare in Frage gestellt und von mir verneint wird.

Stoffe aus den Gedichten Chaucers und religiöse Themata, so namentlich die Verkündigung, in Wiederholungen mit einigen Abänderungen in Details, sind die Motive für eine Reihe von Bildern, die in den Jahren 1861—1863 zur Vollendung gelangen. Zu der ersteren Gattung gehört „Cupidos Schmiede“, zu der letzteren ein Triptychon, in der Mitte die Anbetung der drei Weisen des Morgenlandes (Abb. 10) nebst den beiden Seitenflügeln mit der Jungfrau Maria und dem Engel Gabriel. Die Figuren im Mittelbilde stellen die Porträts von Morris, Swineburne und Burne-Jones dar; ersterer kniet unmittelbar vor dem Christkind, die jugendlich aufrechtstehende Figur zur rechten Hand ist Swineburne, hinter ihm der Künstler selbst. Die Jungfrau Maria trägt die Züge von Lady Burne-Jones. Das Kolorit ist schön, besitzt aber leider einen so dunklen Ton, daß die Reproduktion des Gemäldes besonders schwierig wird.

In dem linken Seitenbilde kniet der Engel Gabriel. Sein Spruchband lautet: „In the sixth month the Angel Gabriel was sent into a city of Gallilee, named Nazareth.“ Im Entwurf an die „Verkündigung“ Sandro Botticellis in den Uffizien zu Florenz erinnernd, hat der Engel Gabriel wie dort die rechte Hand erhoben, während er in der linken einen Lilienzweig hält.

Das rechte Flügelbild zeigt die Jungfrau, wie sie die Botschaft des Engels empfängt, mit dem erklärenden Spruchband: „To a Virgin espoused to a man whose name was Joseph of the House of David and the Virgin's name was Mary.“ Das Originalbild wurde für den Altar in der St. Paulskirche zu Brighton in Ölfarben, ebenso wie die leicht veränderte Replik, gemalt, welche Eigentum von Mr. Bodley ist.

Die im Jahre 1859 begonnene, aber erst 1861 vollendete „Verkündigung“ (Abb. 11)



Abb. 31. Der Wein der Circe. (Photographie von Gaswell Smith in London W. 305 Oxford Street.)

ist ein Aquarellbild, welches zur Linken die Jungfrau Maria in einem blauen Kleide mit roten Ärmeln, eine Taube haltend, darstellt. Der Engel Gabriel, in der rechten Hand ein Weihrauchgefäß tragend, begrüßt die Jungfrau, ihr die Botschaft zugleich verkündend. Im Hintergrunde windet sich die Schlange um den Baum der Erkenntnis.

* * *

Von „Sidonia“ und „Clara von Bork“ an macht sich in den Arbeiten des Meisters die mehr detaillierte Behandlung der Gewänder bemerkbar, ohne indessen aufdringlich zu erscheinen. Seine Frauentypen scheiden sich in zwei Klassen: religiöse und weltliche. Wie bei vielen alten Meistern, so finden wir auch in seinen religiösen Gestalten häufig denselben Typus. Ein Künstler, der sein Ideal gefunden hat, hält es gern fest und sieht es überall, im Strom, in der Quelle, in der ganzen Natur. Er ist deshalb auch kein Porträtmaler im eigentlichen Sinne, denn es entsteht für denjenigen, welcher dasselbe Ideal nicht anerkennt — und es sind ihrer viele — eine gewisse Monotonie. Um gerecht zu sein, muß aber hervorgehoben werden, daß trotz dieser Idealisierung eines wiederkehrenden Frauentypus jede Szene ihre eigene Individualität besitzt.

Die Melancholie mag als das Gewand angesehen werden, das Burne-Jones als passendsten Ausdruck für seine poetischen Gedanken, die aber oft an Grübeleien streifen, mit Vorliebe wählt.

Wenn der Meister Joseph und Maria darstellt, sei es nun in Bethlehem oder auf dem Wege nach Ägypten, so behält das Bild stets seine mystische Schönheit in der Manier des Giotto oder des Angelico da Fiesole. Nach der Tradition der alten Schule und mancher ihrer Meister haben seine Engel hin und wieder, wie z. B. in den „Schöpfungstagen“ (Abb. 54 u. 55), Flammen auf dem Haupt. Niemals läßt Burne-Jones in religiösen Stoffen heilige Personen sozusagen incognito auftreten. Jedermann soll wissen, wer sie sind.

In den Jahren 1861—1863 entfaltet der Künstler geradezu einen Riesenfleiß in der Anfertigung von Kartons für Kirchenfenster, die sich auf ganz England verteilen und von seinem Freunde Morris in buntem Glas ausgeführt werden. Von anderen Arbeiten sind es namentlich Aquarelle, die in den genannten Jahren fertig gestellt wurden, so: „Blinde Liebe“, „König Renés Flitterwochen“, „Theseus und Ariadne“, „Die Schachspieler“, „Tristan und Isolde“, „Der Wahnsinn Tristans“, „Fatima“ und „Eleonore und Rosamunde“. Infolge der vielfachen und hervorragenden Bethätigung im Aquarellfach wurde Burne-Jones im Jahre 1863 zum Associate der „Royal



Abb. 32. Cupidos Maske.
(Mit Erlaubnis von F. Hollyer in London W. 9 Pembroke Square.)



Abb. 33. Vesper oder der Abendstern.
(Photographie von Gaswell Smith in London W. 305 Oxford Street.)

Society of Painters in Water-colours" erwählt.

Hauptsächlich zu verdanken hatte er diese Wahl seinem älteren Freunde, Mr. Birket Foster, der um acht Jahre älter wie Burne-Jones, ihn um ein Jahr aber überlebte. Da während ihrer Künstlerlaufbahn die intimsten Beziehungen zwischen ihnen bestanden und Mr. Foster das Verdienst gehabt hat, mit zu denjenigen Personen zu gehören, die Burne-Jones als jungen Anfänger zuerst beschäftigten, so werden einige Worte über jenen am Platz sein.

Zur Zeit, als der jüngere Künstler im Jahre 1863 in der „Aquarell-Gesellschaft" Aufnahme fand, war von dem älteren, der gleichfalls Maler, ein Illustrationswerk „English Landscapes" veröffentlicht worden, zu dem Taylor den Text geschrieben hatte. Von diesem Wendepunkt ab erregten seine in der Aquarell-Gesellschaft ausgestellten Werke die allgemeinste Aufmerksamkeit und Anerkennung in England.

Anfangs war Birket Foster mit Herstellung von Holzschnitten für die „London News" beschäftigt gewesen und gefielen



Abb. 34. Die Liebe als Vernunft verkleidet.
(Photographie von Gaswell Smith in London W. 305 Oxford Street.)

bereits in der Mitte des Jahrhunderts mehrere seiner Buchillustrationen, so namentlich zu Goldsmiths Werken und zu Longfellows „Evangeline“. Fosters hübsche Bildchen, die den richtigen populären Ton für die große Masse des kunstliebenden Publikums trafen, waren selbst in den Epochen des Daniederliegens der englischen Kunst sehr begehrt. In seiner Wohnung „The Hill, Witley“ befanden sich eine ganze Reihe von Werken seines Freundes Burne-Jones; am meisten Interesse für uns besitzt die Serie „St. Georg und der Drache“ (Abb. 17 u. 18), weil hierfür Burne-Jones auf der internationalen Ausstellung in München (1897) die goldene Medaille erhielt. Die Bilder zierten ungefähr dreißig Jahre lang den Speisesaal, der außerdem im Auftrage von Mr. Foster durch Rossetti und Morris ausgeschmückt worden war. Später soll hiervon ausführlicher die Rede sein.

So sonderbar es klingen mag, den Namen „Hogarth“ mit der präraphaelitischen Schule in Verbindung zu bringen und namentlich mit Burne-Jones, so muß dies dennoch

aus mehr wie doppelten Gründen geschehen, weil mittelbare, aber auch ganz unmittelbare Beziehungen zum Gegenstand vorhanden sind. Im Jahre 1858 gründeten nämlich die angesehensten Vertreter des Präraphaelismus und viele andere Künstler und Litteraten den „Hogarth-Club“, in dem die zur Vereinigung gehörigen Mitglieder ihre Werke ausstellten. Ein Teil des zum Urteil in der Sache befähigten englischen Publikums behauptet nun, daß es sich bei der Wahl des Ausstellungslokals u. s. w. um rein äußerliche Dinge, aber um keinen inneren Zusammenhang mit Hogarth gehandelt habe.

Dieser Auffassung steht das Zeugnis von Madox Brown und Michael Rossetti auffallend gegenüber, da sie Hogarth nicht nur für die erste und wahrhaft große Erscheinung in der englischen Kunst ansahen und ausdrücklich erklärten, sein Einfluß sei heute noch ein außerordentlicher, sondern mehr wie dieser Ausspruch noch beweist die Aufzählung der einflußreichsten Mitglieder des Klubs, zu dem gehörten: Burne-Jones, Madox Brown, Hughes, Holman Hunt, Leighton, die beiden Lushingtons, Martineau, Bell Scott, Morris, Street, Ruskin, die beiden Rossettis, Stephen Stanhope, Swineburne, Birket Foster, Woolner, Watts,



Abb. 35. Sandro Botticelli. Verkündigung. Uffizien. Florenz.
(Nach einer Photographie von Giacomo Brogi, Florenz.)



Abb. 36. Raffael. Der Traum des Ritters. In der Nationalgalerie zu London.
(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E. und Paris.)

Webb, Val Prinsep u. a. Für Burne-Jones war die Berührung mit Männern von solcher Bedeutung von unschätzbarer Wichtigkeit, ganz abgesehen davon, daß ihm auf diese Weise mancher Auftrag zu teil wurde. So war der Künstler schon früher durch Mr. Webb, den ersten Assistenten des Architekten Street, dem die Restaurierung vieler gotischer Kirchen oblag, zu deren Ausschmückung in Gemeinschaft mit Morris herangezogen worden. Der letzterwähnte Umstand bildete wiederum die Ursache der von Morris ins Leben gerufenen „Gesellschaft zur Erhaltung alter Baulichkeiten".

Ich bin nun der Ansicht, daß vielfach im Auslande die Sonderstellung Hogarths als satirischer Darsteller des englischen kleinbürgerlichen Lebens und als Vater der Karikatur, sowie sein Einfluß auf das heutige Geschlecht unterschätzt wird. In Würde und Komposition, ebenso in Anmut und Erhabenheit ist Hogarth von einigen seiner Nachfolger hinsichtlich der Veranschaulichung praktischer Moral in den Schatten gestellt, nicht aber in dem Ausdruck der Wahrheit, des Verstandes und Witzes. Obgleich die Wiedergabe der Gestalten in Hogarths Werken oft außerhalb der Kunst liegt, so enthalten seine Entwürfe doch soviel Größe des Gedankens, soviel Tiefe in der Charakteristik seiner Zeit, des Landes und der Individuen, daß in ihnen ein ganz bedeutendes Stück Kulturgeschichte sich abspiegelt. In seinem Werke „Die zeitgenössische englische Malerei" faßt Robert de la Sizeranne sein mit sprühendem Geist

abgegebenes Urteil über die englische Malerei dahin zusammen: „Das anekdotische Bilderrätsel Hogarths von der einen, das psychologische Burne-Jones' von der andern Seite — zwischen diesen beiden Polen schwankt die ganze englische Malerei.“

Schon Patch, ein Nachfolger Hogarths, vermag, so seltsam es auch klingt, als ein Vorläufer der Präraphaeliten gelten. Die Blüteperiode von Patch, der in englischen Werken kaum genannt wird, fällt um 1770. In der Kupferstichsammlung der Gräfin Ilchester in Holland-House habe ich Gelegenheit gehabt, mehrere seltene und sehr interessante Blätter des Meisters kennen zu lernen. Für den Beweis meiner obigen Behauptung aber berufe ich mich auf eine einwandsfreie Quelle. Zur Kritik von Patch heißt es in „Naglers Künstlerlexikon“ (Band XI): „Er ist einer der verdienstvollsten Künstler des vorigen Jahrhunderts; Patch war der erste, welcher auf die Meisterwerke der alten Florentiner aufmerksam machte.“

In keinem Kunstzweige wie in dem, der die Satire vertritt, ist die Kontinuität in England augenscheinlicher nachweisbar. Es bedarf in dieser Beziehung nur der Nennung von Namen, wie: Gillray, Bunbury, Cruikshank, Joseph Grego und aller derjenigen Künstler, die für „Punch“ thätig waren. Das im Auftrage der „Times“ von M. H. Spielmann herausgegebene Werk „Die Geschichte vom Punch“ gibt uns ein ebenso interessantes wie wichtiges Stück Kulturgeschichte während der gesamten Viktoriaepoche. Wenn ich unter den bedeutendsten Mitarbeitern des Witzblattes zunächst Sir John Tenniel, Charles Keene, Leech, Gilbert, Du Maurier und zuletzt erst Birket Foster erwähne, so geschieht es, um den Kreislauf, der mit ihm begann, als dem Gönner und Freunde von Burne-Jones schließen zu können.

Ein eigentümlicher Zufall will es, daß gerade in diesem Augenblick eine thatkräftige Bewegung im Gange ist, welche alle Schattierungen von Künstlern und Litteraten Englands umfaßt und die beweist, daß Hogarth lebhaft in ihrer Phantasie weilt



Abb. 37. Schönheit und Liebe.
(Mit Erlaubnis von F. Hollyer in London W. 9 Pembroke Square.)

und sie nicht vergessen haben, daß er zuerst der englischen Malerei jene naturalistische Richtung gab, die seitdem durch den Sinn des englischen Volkes bevorzugt wurde. Die soeben erwähnte Bewegung findet zu Gunsten des Ankaufs von Hogarths Haus in Chiswick statt, das mit seinem Garten und Maulbeerbaum alljährlich das Entzücken der Dorfjugend bildete.

Von 1814—1832 bewohnte das Haus der Reverend H. F. Cary, dessen Übersetzung Dantes, nach dem Ausspruch Ugo Foscolos, die beste zur Zeit war.

Foscolo selbst ist auch in der dortigen Kirche bestattet und ruhte hier, bis es den italienischen Patrioten gelang, seine irdischen Überreste in Santa Croce in Florenz beizusetzen. In demselben Gotteshause in Chiswick befinden sich außerdem die Grabstellen Hogarths mit der berühmten Inschrift Garricks und des ersteren Gattin und deren Mutter, Lady Thornhill. Drei Männer mit ihren Zugehörigen waren am Anfange des vorigen Jahrhunderts als politische Flüchtlinge aus Italien nach England gekommen und fanden hier ein Asyl. Alle drei sind dann, teils unmittelbar, teils mittelbar anregend von bedeutendem Einfluß auf ihr Adoptivvaterland geworden. Sie unterstützten und förderten sich gegenseitig, soweit dies in ihren Kräften stand.

Durch Ugolo Foscolo und den Vater Rossettis, ebenso wie durch Panizzi, den nachmals berühmt gewordenen Oberbibliothekar im British Museum, wurde besonders das Studium Dantes und der italienischen Klassiker in England genährt und verbreitet. Der Vater D. G. Rossettis hatte eine Schwester des Dr. Polidori geheiratet, der mit Byron in näherer Verbindung stand. In dem väterlichen Hause dichtete Christina Rossetti, während Michael einen Artikel für das präraphaelitische Blatt „Germ“ schrieb, der Vater sich mit Dante beschäftigte und G. D. Rossetti den „Armen Heinrich“ von Hartmann von der Aue und Teile des Nibelungenliedes übersetzte. Er war einer der edelsten und besten Menschen, hoch begabt, aber zu schwärmerisch und kein ausgeglichener Charakter.

* * *

Das Schwinden des Einflusses von Rossetti auf die Arbeiten seines Schülers



Abb. 38. Das Herz der Rose. (Mit Erlaubnis von F. Hollyer in London W. 9 Pembroke Square.)



Abb. 39. Die Liebe und der Pilger. (Mit Erlaubnis von F. Hollyer in London W. 9 Pembroke Square.)

kann als ein so unmerkliches bezeichnet werden, die Scheidegrenzen tragen so blasse Farben und greifen derart ineinander über, daß es schwer fällt, mit absoluter Bestimmtheit zu sagen: Hier in diesem Bilde findet sich auch nicht ein einziger Zug des Meisters mehr. Eine Reihe hervorragender Kritiker behauptet nun, mit dem im Jahre 1863 fertiggestellten Aquarellbild „The merciful Knight“ (Abb. 12), der vergebende Ritter, habe Burne-Jones sich von der künstlerischen Abhängigkeit Rossettis befreit. Auch in diesem Falle bin ich der Ansicht: man kann nur bedingt, d. h. mit „Ja“ und „Nein“ antworten. In dem Entwurf der Komposition, der technischen Behandlung derselben und vor allem darin, daß der Künstler sich zum ersten Male in seiner Laufbahn ein Problem zur Lösung stellt, zeigt sich soviel Eigenart, daß man jenen Stimmen beipflichten muß.

Die eigentliche Anregung für die Herstellung des Bildes kam wahrscheinlich von St. Miniato her, aber der hier ausgedrückte Mysticismus im Geiste Rossettis bleibt schließlich unverkennbar. Außerdem war der landschaftliche Hintergrund zu einer Epoche angefertigt worden, als Burne-Jones nachweislich noch unter der direkten Unterweisung seines Lehrers stand. Zerstreut in einzelnen Werken finden sich sogar Anmerkungen darüber, daß der Schüler die Landschaft im Beisein Rossettis malte.

Der im Bilde dargestellte Vorgang ist folgender: Der Ritter, obwohl im stande, den in seine Hand gegebenen Feind zu töten, vergibt ihm, läßt ihn friedlich seines Weges ziehen, und als er dann vor einem Kruzifix betet, neigt sich Christus mit seinem gesamten, vom Kreuz losgelösten Oberkörper zu ihm herab, umarmt und küßt ihn, während der untere Teil des Körpers am Kreuze befestigt bleibt.

Es handelt sich hier offenbar um die, der Gründung des Klosters Vallombroso zu Grunde liegende Legende, nach welcher St. Giovanni Gualberto, der Sohn einer reichen und mächtigen Familie in Florenz, nach einer wild verlebten Jugend sich dort zu den strengsten Bußübungen entschloß. Sein Bruder Hugo war erschlagen worden und Giovanni hielt sich nach der Sitte der Zeit zur Blutrache verpflichtet. Als er nun am Karfreitag von San Miniato in Begleitung Bewaffneter herabstieg, stieß er in einem engen Weg auf den Mörder. Statt ihn zu töten, vergab er ihm, weil jener die Barmherzigkeit des Heilandes anrief und es zudem Karfreitag war. Zum Lohn für diese That umarmte ihn der Gekreuzigte, als er vor einem Kruzifix seine Andacht abhielt.

Die Idee selbst ist also keine neue, jedenfalls schon früher bildlich dargestellt, ob aber Burne-Jones z. B. das in seiner Einfachheit grandiose Werk Murillos in



Abb. 40. Das Glücksrad.
(Photographie von Gaswell Smith in London W. 305 Oxford Street.)

Sevilla: „Christus umarmt den heiligen Franciscus vom Kreuz herab“ (Abb. 43) gekannt oder nur davon gehört hat, mag dahingestellt bleiben. Mit dem Verstande läßt sich weder der eine noch der andere Vorgang erklären, trotzdem will aber der Verstand durch die Darstellungsform nicht ganz unterdrückt werden. Auf diese Weise geschieht es, daß wir uns unwillkürlich sagen: Murillo hat den Vorgang so einheitlich und natürlich, so ungezwungen dargestellt, die Anordnung in den Linien, die Bewegung des Armes, die ganze Gruppierung gewährt so außerordentlich den Eindruck des Ungewollten, daß Burne-Jones' Bild gegenübergestellt als gekünstelt erscheint. Es ist das erste und zugleich das letzte Mal gewesen, daß dieser sich an die Lösung eines Problems herangewagt hat, sei es nun hinsichtlich einer Komposition oder in koloristischer Beziehung. Zur

Zeit der Ausstellung befand sich das Bild im Besitz von Mr. J. P. Middlemore und erregte, wie kaum anders zu erwarten, tins Tag", ein Triptychon, sämtlich Aquarelle, und etwa zehn bis zwölf Kartons für Kirchenfenster.



Abb. 41. Die Hesperiden. (Photographie von Gaswell Smith in London W. 305 Oxford Street.)

teils lebhaften Widerspruch, teils Bewunderung.

In demselben Jahre entstehen noch folgende Werke: Eine „Verkündigung", „Die Geburt des Heilands", „St. Valen-

Die Entwürfe für die letzteren stellen allerdings in ihrer Mehrzahl Wiederholungen derselben Sujets dar, die entweder getreu den Originalen entsprechen, oder aber durch leichte Änderungen den für

sie bestimmten Zwecken besser dienen. Zwei sehr anmutige Aquarellbilder aus der gleichen Zeit erheben sich noch über das Niveau der schon genannten (Abb. 14): Aschenbrödel im grünen Anzuge mit weißer Schürze und dem gläsernen Pantoffel, Eigentum des Mr. C. A. Street, den wir bereits als Gönner des Künstlers kennen. Begonnen wurde „Green Summer", der grüne Sommer, noch in demselben Jahre, aber erst 1864 vollendet. Später hat Burne-Jones das Bild in vergrößertem Maßstabe und in Öl gemalt. In einer Sommerlandschaft sind mehrere junge Mädchen zu einer Gruppe vereint dargestellt, die sämtlich grüne Anzüge tragen, ein Umstand, der mutmaßlich mit dazu verholfen hat, dem Bilde seinen Namen zu geben. Das im Besitz von Mr. W. Coltart befindliche Werk wird in dem Heimatlande des Künstlers etwas über Gebühr geschätzt, bezeichnet aber zweifellos einen Schritt vorwärts in der Selbständigkeit des werdenden Künstlers.

Seine Entwickelung ist zwar eine sehr unmerkliche, aber unbedingt sicher fortschreitende, in den Thematas stets mit Vorliebe zu Chaucer zurückkehrend und vor allem so in der Auffassung wie ihn Morris exponiert.

Selbst da, wo der italienische Einfluß bei Burne-Jones die Oberhand gewinnt, wird sich fast immer noch an seinen geliebten Chaucer oder an König Arthur ein Anklang finden. Die Engländer sagen mit voller Berechtigung: Wenn Burne-Jones eigenartige, schöne Kunstwerke schafft, die keine allgemein anerkannten Regeln der Kunst verletzten, so ist es gleichgültig, ob er Homer und Virgil mit keltischer Phantasie zur Anschauung bringt. Es hat Zeiten gegeben, in denen auf dem Kontinent Homer gegen Virgil, Shakespeare gegen Voltaire und die großen deutschen Heldensagen gegen die oberflächlichsten geistigen Produkte zurücktreten mußten. Warum sollen König Arthur und Chaucer als nationale Größen in Burne-Jones' Phantasie nicht die erste Stelle einnehmen? Ich bin der Ansicht, daß es im Interesse der Kunst liegt, jedes eigenartige Talent, welcher Richtung es sich auch zuwendet, zu pflegen und zu fördern, aber weder zu hindern, noch gar zu brechen, denn allein ausgesprochene Individualität vermag die höchsten Ziele zu erreichen.

In den Jahren 1864 und 1865 beschäftigte sich Burne-Jones eingehend mit den Zeichnungen, Entwürfen, Aquarell- und Oelbildern, die „Cupido und Psyche" zum Gegenstand haben und ursprünglich für Morris' „Earthly Paradise, Story of Cupid and Psyche" gedacht waren. Die bezüglichen Werke sind dann in verschiedenem Material, anderen Abmessungen und in Varianten erschienen. Ja die ganze Serie „Cupido und Psyche" wurde als Dekoration für den Speisesaal des Grafen von Carlisle begonnen, indessen erst 1881 durch Walter Crane wunderbar schön vollendet.

Wiederholungen einzelner Teile sind auch für andere Personen gemalt worden, so „Zephyr und Psyche" für die Gräfin Pembroke, „Cupido und Psyche", sowie „Pan und Psyche" für Mrs. Benson, letzteres jedoch erst 1874 beendet. In dem mittleren Bild ist Psyche schlafend dargestellt (Abb. 15); Cupido in schöner blauer Gewandung, den Pfeil in der rechten Hand, beugt sich sinnend zu der anmutigen Gestalt hernieder. In allen drei Bildern liegen bestimmte Verse aus dem „Earthly Paradise" den entworfenen Szenen zu Grunde. In „Pan und Psyche" lautet die Erzählung kurz folgendermaßen: Psyche, untröstlich über den Verlust ihres Geliebten, wirft sich in den Fluß; dieser aber will, daß sie lebt und geleitet sie sanft auf eine Wiese, von der Pan, der Hirt, seine Blicke über das Wasser schweifen läßt. Pan kniet auf einem Felsen in der Landschaft, beugt sich zart auf die dem Wasser entsteigende Psyche herab und legt seine Hand auf ihr Haupt. Diesen ganzen äußeren Hergang hat Burne-Jones meisterhaft vertieft und seelisch empfunden, indem er alles Geschehene in einen einzigen Hauptmoment zusammenfaßt, den er in den Gesichtsausdruck der beiden handelnden Personen hineinverlegt, und durch den er uns nicht nur die augenblickliche Situation erkennen läßt, sondern auch die frühere erklärt. Der ängstlich fragende, forschende und gespannt erwartungsvoll auf Pan gerichtete Blick des liebenden, jungen Mädchens ruft dessen Reue, Mitleid und von neuem seine Liebe hervor. Dadurch, daß Pan die Hand auf



Abb. 42. Sandro Botticelli. Primavera. Florenz. Akademie. (Nach einer Photographie von Giacomo Brogi, Florenz.)

ihr Haupt legt, deutet der Künstler sinnig jene Liebe an, die als die veredelte von Dauer sein wird. Im Auftrage der Firma Dunthorne fertigte C. W. Campbell nach dem Originalgemälde des Meisters ein gutes Mezzotintoblatt an, welches dessen Eigentümlichkeiten in treuer Übersetzung wiedergibt.

„Pygmalion und das Bildwerk" (Abb. 59 bis 62), bildet gleichfalls eine für das „Erdenparadies" bestimmte, dann nochmals wiederholte Serie von Bildern, die aber in ihrer Gesamtheit erst später vollendet wurden und deshalb an geeigneter Stelle zur Veranschaulichung gebracht werden sollen. Außer den bereits genannten Werken wurden im Jahre 1865 beendet: „Der Ritter und die Dame", „Die Astrologie", eine Reihe von Kartons für Glasmalerei, darunter: „Elias", „Johannes", „Glaube", „Hoffnung", „St. Georg", „St. Michael" und „Dream of good Women", nach Chaucer.

Als das interessanteste Werk desselben Jahres kann sicherlich das Aquarellbild „Le Chant d'Amour" (Abb. 16) gelten, das der Künstler während der Jahre 1868 bis 1877 in Öl wiederholte und sich in der Sammlung des verstorbenen Mr. William Graham, eines großen Gönners des Künstlers, befand. Später gelangte das Bild in den Besitz von Mr. J. Ruston, und dann in die Hand von Mr. T. H. Ismay. Das kleinere Aquarell hat seinen Weg über das Wasser nach Amerika genommen. In dem Jahre 1878 wurde das betreffende Oelbild in der „Grosvenor Gallery" und 1892 bis 1893 in der „New Gallery" ausgestellt, so daß ich mich des etwas befremdlichen Eindrucks erinnern kann, den es in mir zuerst hervorrief. Die Farben sind sehr schön und ausnahmsweise von bedeutender Leuchtkraft. Eine Dame in weißem Kleide mit purpurfarbenen Ärmeln spielt die Orgel; die Liebe in rotem Gewande bedient die Blasebälge, während der Ritter in der Rüstung, in halb liegender Stellung, mit einem Gemisch von Gefühlen, welche Liebe, Verehrung, Andacht und Träumerei ausdrücken, lauscht. Nach meiner Ansicht ist der Kopf des Jünglings in zu weichen Linien modelliert.

In den Werken von Burne-Jones tadeln die Engländer nicht nur diesen dauernd sich wiederholenden sogenannten keltischen Männertypus, der fast weichlich, lässig, kraft- und thatenlos erscheint und eher dem Quietismus als dem Heldentum sich zuneigt, sondern sie bewundern ihn sogar als schön. Sie würden aber im praktischen Leben solche Charakterzüge weder einem Krieger, einem Staatsmann oder irgend einer anderen Persönlichkeit in ihrem Berufe verzeihen.

Modelle, wie sie oft Burne-Jones für seine männlichen Typen verwertet, sind doch gerade in England nicht alle Tage von ungefähr, sondern nur nach langem und zielbewußtem Suchen zu finden. Es handelt sich also nur um einen von Burne-Jones in der Kunst und Ästhetik errungenen Sieg, der weder mit Politik noch mit bürgerlichen Verhältnissen das geringste zu thun hat und gar keinen Einfluß auf letztere ausübt. Der Buchstabe „I", Ich, wird nach wie vor am Anfang, in der Mitte und am Ende des Satzes groß geschrieben. Das weiche Schönheitsideal des Meisters wurde von seinen Bewunderern, den Kritikern und Schriftstellern anerkannt, als ästhetischer Typus gut geheißen, ihm die Weihe verliehen und das so von den Sachverständigen festgestellte Urteil angenommen und im Superlativ von der Menge unter sich verbreitet.

Da der Meister für die Darstellung seines Sujets eigens eine Orgel ins Freie geschafft hat, aber mit dem unmittelbaren Hintergrunde einer Kirche, und erst in weiterer Ferne das Schloß sichtbar wird, so will der Meister jedenfalls idealisieren, ja vielleicht mehr die himmlische wie die weltliche Liebe hervorheben. Die bei den Blasebälgen knieende Liebe, ein Engel oder ein jugendlicher Hirt, ist zwar durchaus korrekt gezeichnet, aber schön ist die Beinstellung gerade nicht.

Nach dem alten keltischen, in der neueren Mundart in der Bretagne erhaltenen Liede mit dem Refrain:

„Hélas, je sais un chant d'amour
Triste ou gai, tour à tour"

hätte man auch heiteren Gesang erwarten dürfen. Daß aber Burne-Jones den ersten Teil des Liedes nur andeutet, bleibt ebenso bezeichnend für ihn, wie die knieende Stellung der Orgelspielerin. Das Bild besitzt den außerordentlichen Vorzug, daß, wie

man es auch betrachtet, der Blick auf den Mittelpunkt desselben gerichtet wird. Es liegt über der gesamten Komposition etwas Traumhaftes und wie in allen Werken des Meisters vermag man die seiner Phantasie entstiegenen Gestalten weder einer bestimmten Epoche, noch einer Nationalität zu überweisen. „Le Chant d'Amour" ist das alte und ewig neue Lied aller Völker und Zeiten.

* * *

Während zweier Jahre, von 1865 bis 1867, bewohnte der Künstler ein Haus in Kensington Square. Hier entstanden die beiden sehr interessanten Arbeiten „Georg und der Drache" und „St. Theophilus und der Engel" (Abb. 19). Erstere, eine Serie von Ölbildern (Abb. 17 u. 18), die später zum Teil von Burne-Jones in den Farben und einigen Details wieder aufgefrischt wurden, bildete, wie bereits weiter oben mitgeteilt worden war, eine Zierde des Speisesaals von Mr. Birket Fosters Haus in Witley, ging dann aber nach längeren Jahren in



Abb. 43. Die Mühle. (Photographie von Gaswell Smith in London W. 305 Oxford Street.)

andere Hände über. Auf der internationalen Ausstellung in München 1897 erhielt der Meister für dies Werk die goldene Medaille.

Vor diesem Zeitpunkt war Burne-Jones, trotzdem er längst in Paris einen außerordentlichen Erfolg errungen hatte, in Deutschland so gut wie unbekannt geblieben, höchstens aber nur ganz gelegentlich in Werken gesehen worden, die das große Publikum nicht verstand und sogar belachte. Seit dem Jahre 1893 hatte ich seiner in kleineren Bemerkungen in der „Kunstchronik“ Erwähnung gethan und auf den Meister hingewiesen. Als nun ein größerer Aufsatz von mir im Januarheft der „Bildenden Kunst“ (Seemann-Leipzig) 1895 erschien, waren die Kunstliebhaber durch die auf die Münchener Ausstellung 1894 gesandten Bilder wenigstens so weit vorbereitet, um die Bedeutung des englischen Künstlers würdigen zu können. Wie wenig Burne-Jones in Deutschland bekannt war, geht schon aus dem Umstande hervor, daß in den großen deutschen Nachschlagewerken um die Mitte der achtziger Jahre sein Name nicht einmal als Stichwort vorkommt. Ganz unerklärlich ist diese Thatsache nicht, denn es hat in England selbst eine, wenn auch nur kurze Periode gegeben, in welcher der Meister wenig beachtet wurde.

Der englische Maler, der zu den Meistern gehört, welche die heimische moderne Kunst am eigenartigsten repräsentieren, wird vielfach mit Böcklin verglichen, den wir selbst mehrere Jahrzehnte haben beiseite liegen lassen. Burne-Jones geht von den frühen Florentinern aus, lebt in England und interpretiert die Präraphaeliten nach der Bibel, der keltischen Sage, nach Chaucer und seinem eigenen Gefühl. Böcklin als Deutscher lebt umgekehrt in Florenz unter den Augen Fra Angelicos da Fiesole, er malt Italiens Landschaft, bevölkert sie mit den mythischen und Fabelwesen Homers und gibt uns das Meer der Odyssee, aber in germanischer Anschauungsweise. Wir sehen und fühlen natürlich deutsch mit Böcklin, ebenso die Engländer selbstverständlich englisch, aber uns, die wir die größere Anpassungsfähigkeit besitzen, gelingt es doch noch leichter, Burne-Jones zu verstehen, wie dies umgekehrt auf Böcklin Bezug hat.

Das Heitere, das Spielende liegt Burne-Jones fern, diese Seite des menschlichen Lebens, ebenso wie die Humoreske oder das Groteske, hat keinen Platz bei ihm. Die unbändige, mit elementarer Kraft durchdringende Freude, die in den Werken Böcklins sich wiederspiegelt, kennt Burne-Jones nicht. Er malt niemals einen



Abb. 44. Liebe in den Ruinen. (Photographie von F. Hollyer in London W. 9 Pembroke Square.)

Garten, einen Park oder einen gepflügten Acker. Er liebt die gesamte Natur wie Böcklin, aber die seine ist unberührt von menschlicher Hand. Die Landschaft in dem „Spiegel der Venus“ ist ein unbewohntes Thal zwischen Hügeln, einsam, verlassen und ohne Reiz. Die Toteninsel Böcklins mit ihrem geheimnisvollen Schauer, obwohl nur von den Verstorbenen bewohnt, zieht uns mächtig an. Böcklin ist eine gewaltig starke Natur voller Lebensfreude, ohne den weichen und sentimentalen Zug des englischen Künstlers. Nie hat dieser die Freude am Leben derart ausgedrückt, wie ersterer dies in seiner „Insel der Seligen“ und vielen anderen Werken zu erkennen gibt. Er ist der Optimist, jener der Pessimist. Führt uns Böcklin in die verlassene, einsame Natur, so können wir wohl für einen Augenblick verzagen, aber er erhebt uns schon wieder im weiteren Anschauen. Greift er hinüber in das religiöse Gebiet, wie in seiner „Pietà“, so erfüllt er uns mit tiefstem Schmerz; übermenschlich, gewaltig wirkt das Werk, aber es führt uns erhebend in höhere Sphären. Obgleich Burne-Jones ein wahrhaft frommer Christ war, so ist seine Mystik, der Leidenschaft Böcklins gegenüber, trocken und flach, sie erwärmt nicht, sie reißt nicht fort und sie überzeugt nicht.



Abb. 45. Danaë und der eherne Turm.
(Mit Erlaubnis von F. Hollyer in London W. 9 Pembroke Square.)

Beide Künstler besitzen die ungebundenste Phantasie, aber, obgleich Böcklin seine Fabel realistisch gibt, versetzt er uns doch in eine derartige Atmosphäre, daß wir in Summa sein Werk „ideal“ schön finden. Burne-Jones' Fabel bleibt immer seine eigene, persönlich empfundene und nicht die unsere. Ein für die Menge geschaffenes allegorisches Werk, das Erfolg haben soll, muß seinen Vorwurf auf gewissen, allgemein anerkannten Vorstellungen aufbauen. Um die Fabel Burne-Jones' zu verstehen, müssen derselben oft lange, erklärende Verse hinzugesetzt werden. Selbst dann, wenn er seine bildliche Erzählung gut enden läßt, will sie uns nicht vollkommen befriedigen.

Der englische Meister wird von Böcklin an Genialität übertroffen, dafür aber entbehrt Burne-Jones jedes dämonischen und faunischen Zuges in allen seinen Werken, die ihm als der Ausdruck seines tiefempfundenen Christentums, der Offenbarung und



Abb. 46. Dornröschen: Der Prinz betritt den Wald, in dem die Ritter schlafen. (Photographie von Caswell Smith in London W. 305 Oxford Street.)

des Glaubens gelten. Aus den Bildern beider vermeinen wir die Worte zu hören: „Meine Gedanken sind nicht Eure Gedanken!“ Bei beiden Künstlern ist der Geist der Wissenschaft, soweit es sich um den Ausdruck für ihre Kunst handelt, spurlos vorübergegangen. Böcklin, wenn er sich in das Reich der Fabel begibt, sucht immer wieder die Erde zu gewinnen, durch deren Berührung er wie der Riese Antäus stets neue Kraft erlangt. Umgekehrt läßt Burne-Jones, sobald er uns in die übersinnliche Welt führt, wie in den „Sechs Tagen der Schöpfung“, die Engel an keiner Erdenküste weilen, aber niemals hat man so schöne Muscheln in Farbe und Ton gesehen, wie er sie malt. Dieser Künstler hat außer einigen Porträts nichts geschaffen, was je ein menschliches Auge erblickt haben kann. Im Vergleich zu der Farbe Böcklins trägt die von Burne-Jones einen Schleier.

Die Engländer haben, ebenso wie wir Burne-Jones bis zu seiner Ausstellung in München kaum kannten,

bis zur Böcklin-Ausstellung nichts von diesem Meister gewußt, obgleich man heute vielfach den Gemeinplatz hört, die ganze Welt sei nur noch eine Stadt. Wenn man bedenkt, daß jedes Land den betreffenden Meister für sich als das größte künstlerische Genie des Jahrhunderts in Anspruch nimmt, so stehen wir fast vor einem Rätsel. Ich habe noch vor drei Jahren aus dem Munde erster und hochgebildeter englischer Künstler das offene Geständnis erhalten, absolut nichts über Böcklin zu wissen.

Burne-Jones, der wahrhaftig gläubige, positiv dogmatische Christ, hat sich durch letztwillige Verfügung nach seinem Tode in der Nähe Londons verbrennen lassen; der pantheistische Böcklin ruht in dem Allorikirchhof zu Florenz, das im Leben die heiße Sehnsucht des englischen Künstlers bildete. Jeder von ihnen hat seine Größe in eigenartiger Weise erreicht. Beide sind echte und wahre Künstler, die wie Raphael, Correggio und Tizian in einer beständigen Metamorphose begriffen, dauernd strebten. Keiner von ihnen hat eine Schule begründet oder Schüler, im Ateliersinne gedacht, ausgebildet,



Abb. 47. Dornröschen: Der König und seine Hofleute in Schlaf versunken. (Photographie von Caswell Smith in London W. 305 Oxford Street.)

aber die Söhne beider folgten als Maler dem Berufe der Väter.

Wenn die Franzosen unparteiisch über den Wert Böcklins und den von Burne-Jones zu entscheiden hätten, so würde ihr Urteil wahrscheinlich zu Gunsten des letzteren ausfallen. Bis jetzt ist jener in Frankreich, wenigstens allgemeiner, noch nicht verstanden worden, hauptsächlich aber wohl deshalb, weil seine Werke dort erst in sehr beschränkter Anzahl bekannt wurden. Auch hier, wie überall, gilt dem Menschenkenner zum Trost in letzter Instanz das Wort Goethes: „Ich kann versprechen unparteiisch sein zu wollen, nicht aber objektiv."

Die weiter oben erwähnte hochinteressante Serie von sieben dekorativen Panelen, die Mythe „St. Georg und der Drache" bildlich erzählend, beginnt mit der „Prinzessin von Sabra", die im Garten ihres Vaters lustwandelt und in einem illuminierten Andachtsbuch liest. Der Künstler führt die Königstochter auf diese Weise gut ein, jedenfalls um die ernst und streng aussehende Figur auch innerlich würdig erscheinen zu lassen, von St. Georg errettet zu werden. Nr. 2 der Serie betitelt sich „Die Deputation des Volkes bei dem König", eine Komposition von acht Figuren, in welcher die Abgesandten ihren Herrscher bitten, das Volk bald von der Geißel des Drachen zu befreien und zu erlösen. — Nr. 3 (Abb. 17) zeigt uns den Moment, in welchem die Prinzessin das verhängnisvolle, mit dem Wort „Moritura" beschriebene Los gezogen hat und infolge des grausamen Schicksalsspruchs dem Drachen geopfert werden soll. Der Bischof, einige sagen der Oberpriester oder der Seher, leitet die Ceremonie der Staatsaktion und hält einen roten Beutel in der Hand, aus welchem die Lose entnommen werden. Hinter der Prinzessin befinden sich ihre betrübten Begleiterinnen, zur Linken eine kleine Statue der Göttin „Fortuna" mit architektonischem Hintergrund.

Die Legende des heiligen Georg wird hier vom Künstler im Geiste Chaucers in halb christlicher, halb heidnischer Manier dargestellt: Eine Basilika, ein byzantinischer Altar, eine Fortuna und ein Bischof, der unter ihrem Schutz Lose ziehen läßt. Ob er hier absichtlich eine derartige Note seinem Werke gegeben hat, ist mir nicht bekannt, aber als ehemaliger Student der Theologie mußte Burne-Jones wissen, daß zum letzten Male in der Geschichte des Christentums das Los zur Wahl des Mathias geworfen wurde, daß aber nach der Ausgießung des heiligen Geistes dieser heidnische Brauch fortfiel, weil eben durch die Erleuchtung des heiligen Geistes die Kirche und ihre Diener nicht mehr auf Grund äußerer Zufälligkeiten, sondern nach bester Ueberzeugung mit innerer Einsicht handeln sollen.

In dem vierten Bilde wird die unglückliche Prinzessin zur Opferstätte geführt, im fünften an einen im dunklen Walde alleinstehenden Baum gebunden, in unheimlicher Einsamkeit ohne jede Hilfe dem Drachen überlassen und dem sicheren Tode geweiht. In der Ferne sieht man ihre Begleiterinnen zur Stadt heimkehren. Nr. 6 zeigt die Prinzessin knieend am Baum und den zu ihrem Schutz herbeigeeilten St. Georg, wie er den Drachen erschlägt, eine manieriert dargestellte Szene. In der Auffassung der weiblichen Figur lehnt sich Burne-Jones an Paris Bordones gleichnamiges, im Quirinal befindliches Bild an, aber des italienischen Meisters Gemälde steht als Kunstwerk bedeutend höher wie jenes. Der Schluß der Allegorie enthält die glückliche Rückkehr der Prinzessin, welche auf dem Wege zu ihren Eltern und nach dem Königshause durch St. Georg geleitet wird und denen Blumen streuende und musizierende junge Mädchen vorangehen. Im Hintergrunde die Volksmenge. Wenn mich nicht alle Anzeichen im Bilde täuschen, wird St. Georg die Prinzessin von Sabra bald heiraten. Ende gut, alles gut (Abb. 18).

Einen recht erheblichen Fortschrit in der Komposition, der Gruppierung und einheitlichen, geschickt zusammengesetzten Anordnung von drei verschieden dargestellten Ereignissen, unter Hervorhebung des Hauptmoments im linken Vordergrunde zeigt uns das außerordentlich schön empfundene und in zarten Farben gestimmte, gleichfalls im Jahre 1866 vollendete Aquarellbild „St. Theophilus und der Engel" (Abb. 19), von Mr. A. E. Street in der „New Gallery" 1898 bis 1899 ausgestellt. Der Stoff ist aus der Legende, dem Märtyrertum von St. Dorothea, entnommen.

Als Dorothea nach dem über sie gefällten Todesspruche zur Richtstätte abgeführt



Abb. 48. Dornröschen: Die schlafende Schöne. (Photographie von Gaswell Smith in London W. 305 Oxford Street.)



Abb. 49. Mäßigkeit.
(Photographie von Caswell Smith in London W. 305 Oxford Street.)

wird, versucht der sie liebende Protonotarius Theophilus dadurch zu retten, daß er sie anfleht, einen Widerruf zu unterzeichnen. Auf seine Frage: Warum sie denn alle sicheren irdischen Freuden für ein ungewisses Jenseits opfern wolle, antwortet Dorothea, daß sie noch an diesem Tage mit ihrem Bräutigam Christus in den Gärten des Paradieses vereint sein werde. Theophilus entgegnet ihr erbittert und höhnisch, sie solle, da es Februar sei und Schnee auf dem Erdboden liege, nicht vergessen, ihm von dem Paradiese Rosen und Früchte zu senden. Als er zu dem Gerichtshofe nach dem Tode der Heiligen zurückkehren will, findet er an der Thürschwelle einen Engel, der ihm einen Korb mit Rosen und Früchten mit den Worten überreicht: „Meine Schwester Dorothea sendet Dir dies alles von dem himmlischen Orte her, wo sie jetzt weilt.“ Dann verschwand der Sendbote. Theophilus hat den Engel noch nicht bemerkt, teils weil dieser noch zurück, innerhalb des Einganges steht, teils weil er selbst den Kopf in nachdenklicher und den Beginn der Reue anzeigender Stimmung nach der Bahre hinwendet, auf der der Leichnam Dorotheas ruht und um den mehrere Frauen beschäftigt sind.

Im Hintergrunde erblickt man eine Prozession junger Mädchen, die ein stolzer, dünkelhafter, seiner Macht sich bewußter Priester leitet und sie zu dem Tempel der Venus führt, um dort der Göttin zu opfern. Ohne Beachtung geht der hochmütige Levit an der sich devot vor ihm verneigenden Person vorüber.

Die den Vordergrund einnehmende Bronzefigur des Pan überragt ein Marmorwasserbecken, aus welchem mehrere Mädchen ihre Krüge füllen. Die Legende überliefert uns den zum Christentum übergetretenen Theophilus mit dem Zusatz „Sanctus“.



Abb. 50. Die Auferstehung. Glasgemälde in der Kirche von Easthampstead.
(Ausgeführt von Morris & Co., London W. 449 Oxford Street.)

Mutmaßlich infolge der von dem vorliegenden Sujet empfangenen Anregung entstanden noch in demselben Jahre für verschiedene Kirchen mehrfach wiederholte Kartons für bunte Glasfenster, darunter auch St. Dorothea. Einige dieser Entwürfe werden im „Victoria- und Albert-Museum“, dem früheren „South Kensington-Museum“, aufbewahrt. — Es wird allgemein angenommen, daß Burne-Jones im Jahre 1866 für das Werk von Morris „The earthly Paradise“ zwanzig Zeichnungen anfertigte, die zur Illustration des „Hill of Venus“, des „Venusberges“, dienen sollten. Da mich dieser Gegenstand wegen der „Tannhäuser“-Sage besonders interessierte, so fragte ich bei dem Direktor der Universitätsgalerien in Oxford, Mr. Alexander Macdonald, an, in welcher Art und Weise der Künstler das Thema aufgefaßt habe. Ich erhielt demnächst folgenden freundlichen Bescheid und Aufklärung zur Sache: Die bezügliche Serie von Zeichnungen ist jedenfalls die zur „Ruskin-Sammlung“ gehörige. Aber sie stellt keine Illustration für den „Venusberg“, sondern zu Apulejus' Erzählung von „Cupido und Psyche“ dar. Im ganzen sind es 46 Bleistiftzeichnungen auf Pausepapier. Je weiter wir in der Aufzählung der Werke des Meisters vor-



Abb. 51. Dies Domini.
(Photographie von Gaswell Smith in London W. 305 Oxford Street.)



Abb. 52. Anbetung des Lammes. Gemaltes Glasfenster in der Kirche zu Allerton.
(Ausgeführt von Morris & Co., London W. 449 Oxford Street.)



Abb. 53. Die Verkündigung.
(Photographie von Caswell Smith in London W. 305 Oxford Street.)

schreiten werden, desto mehr muß uns seine kolossale Arbeitskraft mit Staunen erfüllen.

Ein merkwürdiges Schicksal hat ein Bild des Künstlers, betitelt „Morgan le Fay“, erfahren. Morgan, eine Zauberin, ist dargestellt, wie sie in der Dämmerstunde giftige Kräuter sammelt, um einen unheilvollen Trank zu bereiten. Stimmung, Farbe, Sujet, kurz alles ist geheimnisvoll in diesem Aquarellbilde. Aber auch sein eignes Schicksal: Burne-Jones schenkt das unvollendete und wenig gelungene Bild einem Freunde; dieser schneidet den Kopf aus und verkauft ihn an den Maler Clifford, der wiederum den Meister bittet, ihm den ersten Entwurf zu geben, um dort den Kopf einzusetzen. Nachdem dies geschehen, wird von beiden das neue Werk übermalt.

Ein Mann, der mit Ruskin in naher Verbindung stand und viel für die Sache der Präraphaeliten gewirkt hat, ist Mr. Sidney Colvin, früher Professor der Kunstgeschichte in Cambridge und zur Zeit Direktor des königlichen Kupferstichkabinetts im British Museum. In den Artikeln, die er für die englischen Fachblätter schrieb, trat er schon frühzeitig für Burne-Jones ein, den er als einen der eigenartigsten englischen Künstler und als denjenigen Meister bezeichnet, dem es unmöglich sei, sich selbst in seinen Werken zu verleugnen.

Ein Buch Mr. Colvins, „Maso Finiguerra“, in welchem er seine ebenso gründlichen, wie von ausgezeichneten Resultaten begleiteten

Forschungen über die alten Florentiner Meister niedergelegt, hat für uns Deutsche noch ein besonderes Interesse. Im Jahre 1889 erwarb die Verwaltung des British Museum von Ruskin zu seinem Selbstkostenpreise einen Band italienischer Zeichnungen, die er schon seit 18 Jahren in Besitz hatte und als eine Art von Chronik des alten Florenz in Bildern gelten können. Diese Zeichnungen gehören einer der interessantesten Periode der Florentiner Kunst aus dem Jahre 1460 an.

Im beschreibenden Text zu den Kunstblättern erhalten wir vielfach wichtige Aufklärungen über Brunellesco, Michelozzo, Donatello, Luca della Robbia, Andrea del Castagno, Paolo Uccello, Alesso Baldovinetti und die Brüder Pollajuolo. Wenn auch Finiguerra nicht den Ruhm für sich in Anspruch nehmen kann, der Erfinder des Kupferstichs zu sein, so erhält jedoch sein Ruf als Zeichner und Goldschmied neuen Glanz durch jene Blätter. Das betreffende Buch erschien im Verlage unseres verstorbenen Landsmannes Bernhard Quaritch, der als Buchhändler einen Weltruf erworben hatte, und wurden die Abdrücke der Zeichnungen unter der Oberaufsicht von Herrn Dr. Lippmann durch die kaiserliche Reichsdruckerei in Berlin ausgeführt. Jedenfalls sind dies alles Thatsachen, die von dem Anerkenntnis der Engländer über unsere Leistungsfähigkeit Zeugnis ablegen.

* * *

Burne-Jones bezieht im Jahre 1867 endgültig dasjenige Heim, „The Grange" in North End Road, das er bis zu seinem Tode inne gehabt hat. Längere Krankheiten des Meisters lassen in den nächsten Jahren wenig neue Werke, dagegen mehrere Wiederholungen früherer Arbeiten entstehen. Mit Ruskin, der 1869 in Italien weilt, unterhält der Künstler einen regen Briefverkehr. Als beide zusammen 1862 in Italien waren, hatte Burne-Jones seinen älteren Freund und Gönner auf einen Meister aufmerksam gemacht, den dieser weder kannte noch gelten lassen wollte, als er Bilder von ihm gesehen hatte. Der Maler, um den es sich handelte, war Carpaccio. In Bezug auf diesen ist nachfolgendes Schreiben Ruskins an Burne-Jones besonders interessant:



Abb. 54. Dritter Schöpfungstag. (Mit Erlaubnis von F. Hollyer in London W. 9 Pembroke Square.)

Venedig, 13. Mai 1869.

Mein theuerster Freund!

Es giebt hier nichts Besseres wie Carpaccio. Sie haben Recht gehabt . . . die Thatsache war die, daß ich ihn nie gehörig betrachtet und in zu vielen Beziehungen mit Gentile Bellini classificiert hatte . . . Aber dieser Carpaccio ist jetzt eine Welt für mich . . .

Ihr Sie liebender J. R.

Unter den Aquarellbildern, welche in den Jahren 1869—1871 von der Hand des Meisters entstanden, soll eine Serie

Abb. 55. Sechster Schöpfungstag.
(Mit Erlaubnis von F. Hollyer in London W. 9 Pembroke Square.)

von sechs Nummern, in dekorativem Stil gehalten, hervorgehoben werden.

Dieselbe stellt dar: Tag und Nacht, Frühjahr, Sommer, Herbst und Winter. William Morris hat unmittelbar unter die sechs symbolisierenden Figuren erklärende Posie gesetzt.

Für den leuchtenden Tag (Abb. 20) und die Nacht (Abb. 21), in tiefstes Dunkelblau gehüllt, lauten die Verse des Poeten:

„I am Dawn, I bring again
Life and glory, love and pain.
Awake, arise from death to death
Through me the world's tale quickeneth".

„I am Night, I bring again
Hope of pleasure, rest from pain;
Thought unsaid 'twixt life and death
My fruitful silence quickeneth".

Für die Allegorien der Jahreszeiten (Abb. 22, 23, 24 u. 25) verfaßte Morris nachstehende Strophen:

Frühling.

„Spring am I, too soft of heart
Much to speak ere I depart
Ask the summer tide to prove
The abundance of my love".

Sommer.

„Sommer looked for long am I,
Much shall change or ere I die
Prythee take it no a miss
Though I weary thee with bliss".

Herbst.

„Laden Autumn here I stand,
Worn of heart and weak of hand;
Nought but rest seems good to me,
Speak that word that sets me free".

Winter.

I am Winter, that doth keep
Longing safe a midst of sleep;
Who shall say if I were dead,
What should be remembered".

Die letzte der Allegorien spielt in das religiöse Gebiet hinüber. Der Winter hält zwar die linke Hand über die emporsteigende, wärmende Flamme, allein im Geiste ist die asketisch behandelte, schwarz und weiß gekleidete Frauenfigur der materiellen Glut abgewandt, welcher sie, wie schon die Kopfhaltung andeutet, keine Beachtung schenkt, vielmehr in einem Andachtsbuche lesend, geistige Erleuchtung für die lange Winternacht sucht. Sie hat der Welt und allem Irdischen entsagt und mit dem Leben, welches gleichwie das Jahr zur Neige geht, abgeschlossen; sie sucht jetzt nur noch den Himmel.

Die Jahre 1870—1871, die nicht nur für uns, sondern auch für England so gewaltige Aufregungen mit sich brachten,

lassen Burne-Jones in seinem Denken, Malen und Trachten vollkommen unberührt. Man kann getrost behaupten, er kümmert sich kaum um die großen, welterschütternden Ereignisse, die nur wenige Meilen von ihm entfernt ihren Lauf nehmen. Der Meister verharrt ruhig in seiner „Grange“ und entwickelt gerade jetzt eine solche Fruchtbarkeit im Schaffen, wie vielleicht nie zuvor, eine Thätigkeit, die uns unverhohlen in Erstaunen setzen muß.

Die unermüdliche Schaffenskraft des Künstlers wird am besten durch eine kurze Aufzählung der wichtigeren Werke illustriert, welche in dem obengenannten Zeitraum ihre Vollendung fanden.

So wurden allein etwa dreißig Kartons für Kirchenfenster, darunter ein sehr interessanter, Fra Angelico darstellend, von Burne-Jones fertig gestellt und von Morris auf Glas in Farben übertragen. Im Jahre 1869 war „Hymen“, ein Ölbild, die Aquarelle „Die Verkündigung“ und 1870 „Beatrice“ und „Die Hochzeit des Königs“, gleichfalls in Aquarellfarben, vollendet worden.

Mehrere Werke, von denen hier ausführlicher die Rede sein soll, erheben sich noch in ihrer Bedeutung über die bereits erwähnten, so namentlich: „Phyllis und Demophon“ (Abb. 26), „Vesper“, „Caritas“, „Die Maske des Cupido“, „Der Wein der Circe“ und „Liebe als Vernunft verkleidet“. Das erste der genannten Bilder stellt die Mythe dar, nach welcher die Gottheiten die von ihrem Geliebten verlassene Phyllis in einen blühenden Mandelbaum verwandelten. Daß einem Manne wie Burne-Jones, dessen reine Gesinnung doch über jedem Zweifel erhaben sein mußte, es zustoßen konnte, in Bezug auf das Sujet falsch verstanden zu werden und daß er infolge der hierdurch gehabten Unannehmlichkeiten sich veranlaßt sah, das betreffende Bild von der Ausstellung zurückzuziehen und selbst aus der Gesellschaft der Aquarellisten auszutreten, ist auch ein Zeichen der heuchlerischen Prüderie einer gewissen Klasse der Gesellschaft in England. Mit ihm zugleich legte Sir



Abb. 56. Christus segnet die Kinder.
Gemaltes Glasfenster in der „New Renshaw-Kapelle“.
(Ausgeführt von Morris & Co., London W. 449 Oxford Street.)

Frederick Burton seine Mitgliedschaft nieder. Dieser wurde 1894 zum Direktor der „National Gallery“ ernannt, und fällt in seine Amtsführung der Ankauf von Raphaels „Ansidei Madonna“ vom Herzog von Marlborough.

Im Jahre 1888 entschlossen sich beide Künstler wieder in die Gesellschaft der Aquarellisten als Mitglieder einzutreten, nachdem bereits vor längerer Zeit eine Aussöhnung allerseits stattgefunden hatte. Bezeichnend genug für die öffentliche Moral wird es erscheinen, daß Burne-Jones zwar an diese eine Konzession machen mußte, daß sie aber nur eine formelle zu sein brauchte: er hatte sein in einer größeren Replik gemaltes Bild umgetauft, und zwar sehr sinnreich als „Baum des Vergebens“. Das Sujet war also dasselbe geblieben. Die Heuchelei seiner ehemaligen Gegner kam nun dadurch erst recht zum Vorschein, daß jene Stimmen, die ihn vorher verdammt hatten, durch die erwähnte Scheinkonzession sich nunmehr für befriedigt erklärten. Mit Recht, und in feiner Anspielung auf den ganzen Vorgang, konnte Burne-Jones unter sein Werk die Strophe setzen: „Dic mihi quid feci, nisi non sapienter amavi?“ Als Demophon, der hier mit dem bezüglichen Publikum verglichen werden kann, Reue darüber empfand, daß er seine geliebte Phyllis verlassen hatte und an dem Mandelbaum trauernd vorüberging, da ließen die gütigen Götter denselben zum erstenmale blühen.

Es mag wohl sein, daß infolge dieser und ähnlicher Angriffe Burne-Jones in ironischer Weise an den ihm befreundeten Mr. Comyns Carr schreibt, daß er jetzt gesonnen sei, in eine neue Phase seiner Kunst, mit vollständig geändertem Stil, einzutreten. Er habe eine Serie von Bildern ins Auge gefaßt mit dem Titel: „Das englische Heim“. Als ersten Beitrag zu der Serie sandte er dem Genannten einen Entwurf, welcher auf einem abscheulich häßlich geformten Sofa uns die fest eingeschlafene Figur eines mit stark massiven Gliedern ausgestatteten Finanzmannes zeigt, in dessen Chemisette ein großer Brillant aufdringlich blitzt. Ein Zeitungsblatt mit den darauf vermerkten Börsenkursen und einer Annonce, die etwa: „Schmücket Euer Heim“ besagt, ist dem Lebemanne entfallen.

Zu der Aquarelle „Caritas“ (Abb. 27) sind als Seitenstücke gedacht: „Hoffnung“ und „Glaube“ (Abb. 29 u. 30), aber in weit auseinander liegenden Jahren fertig gestellt.

In dieser Form (Abb. 28) befinden sich die drei Werke in der Parochialkirche von Dundee als Glasfensterdekoration, dem Andenken des Rev. Dr. Watson gewidmet. Durch die Firma Morris wurden die betreffenden Arbeiten 1882 ausgeführt. Der gütigen Vermittelung des Rev. Colin Campbell verdanke ich die hier ermöglichte Reproduktion derselben.

„Hoffnung“ und „Glaube“ (Abb. 29 u. 30) sind in ganzer Figur, jene in blauem, diese in weiß und rotem Gewande abgebildet. „Die Hoffnung“ mit einer Apfelblüte in der Hand, und zu den Wolken, die sie mit der Hand festhalten will, durch ein vergittertes Fenster emporblickend, scheint sie mit Maria Stuart ihnen zuzurufen:

> „Eilende Wolken, Segler der Lüfte!
> Wer mit euch wanderte, mit euch schiffte!“

„Der Glaube“ (Abb. 30) hält eine Leuchte in der rechten, in der linken Hand einen Zweig; das Haupt der Figur ist mit Jasmin bekränzt. Um die linke Hand ringelt sich eine Schlange, während zu den Füßen der Drache des Zweifels sich zwischen Flammen windet. Der dekorative Aufbau der Komposition verleiht der Figur des Glaubens den Charakter einer symbolischen Statue, monumental errichtet, in einer, über ihrem Haupt sich wölbenden Kirchennische. Auf den Säulenkapitälen sitzende Kinderengel reihen auf einer Schnur die Perlen des Glaubens aneinander, aus denen vielleicht später der in der Hand von des Meisters Bild „Flamma Vestalis“ (Abb. 69), befindliche Rosenkranz entstanden ist.

Jedenfalls will der Meister durch die von den Kindern aneinander gereihten Kugeln auf das bekannte Hilfsmittel im Jugendunterricht hindeuten und die Methode der spielenden Aneignung der Glaubenslehre, auch auf diese für das frühe Kindesalter übertragen sehen.

Zu dem Bilde „Der Wein der Circe“ (Abb. 31) hat Rossetti nach dem Textinhalt der Odyssee entsprechende, eigene Verse, die von der Vereinigung der Hecate mit Helios



Abb. 57. Der Spiegel der Venus. (Photographie von Caswell Smith in London W. 305 Oxford Street.)



Abb. 58. Studienkopf. (Mit Erlaubnis von F. Hollyer in London W. 9 Pembroke Square.)

erzählen, verfaßt. Da sie für seine Dichtungsweise charakteristisch sind, mögen hier wenigstens die vier ersten Zeilen folgen:

„Dusk haired and gold — robed o'ver the golden wine
She stoops, wherein, distilled of death and shame,
Sink the black drops; while, lit with fragrant flame,
Round her spread board the golden sunflowers shine.“

In keinem Lande mehr wie in England besteht die Gewohnheit, entweder unmittelbar unter Bilder Verse klassischen Inhaltes oder solche von berühmten Dichtern zu setzen, oder mittelbar durch irgend einen Vermerk auf solche Stellen hinzuweisen. Diese Sitte entspringt wohl dem Bestreben, die höchste Poesie mit den besten Werken der bildenden Kunst zu verbinden und beide Gattungen der Kunst hierdurch zu einem einheitlichen Ganzen zu gestalten. Wenn Burne-Jones und Rossetti den Vater Homer gemeinschaftlich auslegen, so habe ich grundsätzlich nichts hiergegen einzuwenden, im übrigen aber wird oft in der Kombination stark dadurch gefrevelt, daß einer der Beteiligten im Gegensatz zum anderen zu Minderwertiges leistet.

Der Vorgang im Bilde ist klar zu ersehen: die Schiffe nahen und Circe, in ein

orangefarbenes Gewand gekleidet, ist damit beschäftigt, für ihre Gäste den unheilvoll verwandelnden Trank zu brauen. Die böse Lust der Circe und die Stärke des Trankes sollen die beiden grimmigen schwarzen Panther anzeigen. Die lange Linie, die in der Figur der Circe durch Hand, Arm und Rücken entsteht, kann gerade nicht als schön bezeichnet werden. Burne-Jones zieht alle seine weiblichen Figuren so sehr in die Höhe, daß er in der Regel genötigt ist, in geschlossenen Räumen die Thüren übermäßig hoch zu konstruieren. Hier hat er ausnahmsweise die Halle oder das Gemach niedrig geschaffen. Die Folge davon wird die sein, daß, sobald Circe sich wieder aufrichtet, sie mit dem Kopfe an die Decke stößt.

Vielseitige Studien rief eine Arbeit hervor, betitelt „Die Maske des Cupido" (Abb. 32), darunter auch die hier wiedergegebene. Die Grundlage für den Entwurf bildet Spensers „Feenkönigin" mit ihren verschiedenen, von Cupido unter den Menschen angenommenen Typen, Gestalten und Verwandlungen. Besonders charakteristisch fielen die, den „Zweifel", die „Grausamkeit", „Wildheit", „Phantasie", „Gefahr", „Hoffnung", „Verdacht", „Kummer", „Reue" und „Schande" symbolisierenden Köpfe Cupidos aus.

„Vesper" oder „Der Abendstern" (Abb. 33) wurde von dem Künstler in zwei, nahezu gleichen Versionen, und zwar die erstere 1871, die zweite 1872, beide in Aquarellfarben gemalt. Das letztgenannte Bild zeigt eine weibliche Figur in blauer



Abb. 59. Pygmalion. „The Heart desires".
(Mit Erlaubnis von F. Hollyer in London W. 9 Pembroke Square.)



Abb. 60. Pygmalion. „The Hand refrains".
(Mit Erlaubnis von F. Hollyer in London W. 9 Pembroke Square.)

Gewandung, die über einer, im Dämmerlicht gehaltenen, am Meeresufer gelegenen Landschaft dahinschwebt. Sowohl die Haltung und der Ausdruck der Figur, als auch die sehr harmonische und dem Sujet angemessene Stimmung in der Atmosphäre, der Landschaft und der über das Meer ausgebreiteten Ruhe geben diesem anspruchslosen Werk eine reizvolle Wirkung. Wer sollte sich unseres Altmeisters Verse bei einem so schön gestimmten Gemälde nicht entsinnen:

„Sie rückt und weicht, der Tag ist überlebt,

* * *

O daß kein Flügel mich vom Boden hebt.

* * *

Die stille Welt zu meinen Füßen.

* * *

Der Himmel über mir und unter mir die Wellen.

* * *

Schon thut das Meer sich mit erwärmten Buchten
Vor dem erstaunten Auge auf."

* * *

Das eigentliche Originalgemälde „Vesper", oder „Der Abendstern", 1871 angefertigt und im Besitz des Grafen von Carlisle, zeigt einige Unterschiede im Vergleich mit der Replik. So ist unter anderen die Figur in weißer Gewandung und mit abgewandtem Kopf dargestellt. Die Ruhe, die über die ganze Komposition verbreitet und auch in der Hauptfigur liegt, gibt dem Bilde einen antik klassischen Anklang.

Mit dem Jahre 1870 wird ein guter Abschluß durch das Gemälde „Die Liebe als



Abb. 61. Pygmalion. „The Godhead fires“.
(Mit Erlaubnis von F. Hollyer in London W. 9 Pembroke Square.)

Vernunft verkleidet“ (Abb. 34), erreicht. Für diese Gattung von Werken des Meisters hat die englische Kritik mit Recht den Ausdruck „litterarische“ angenommen, den man aber ebenso gut auf alle Künstler ausdehnen kann. Unter „litterarischen“ Gemälden werden solche verstanden, deren Stoff entweder unmittelbar der Litteratur entnommen ist, oder doch mittelbar auf diese zurückgeführt werden kann. Im Gegensatz hierzu stehen die Porträts, zu welchen Burne-Jones jedoch verhältnismäßig erst spät in seiner Laufbahn übergeht und alle Arbeiten die nichts mit Überlieferung, Geschichte und Litteratur zu thun haben, sondern selbständige Produkte seiner eigenen Phantasie sind. Zu der letzteren Gattung gehören z. B.: „Das Rad des Glückes“, „Der Spiegel der Venus“ und „Liebe unter Ruinen“; zu der ersteren alle diejenigen Bilder, deren stofflicher Inhalt in der Litteratur, sei diese nun die heilige oder profane, wurzelt, wie: Die Bibel, Homer, Virgil, die Erzeugnisse der alt-keltischen Litteratur, Boccaccio, der Chaucer am meisten beeinflußt hat, dieser selbst, Ruskin, Rossetti, Swineburne, Morris mit den anderen Zeitgenossen, und vor allem Tennyson.

Ob Burne-Jones in seinem Gemälde, „Die Liebe als Vernunft verkleidet“, direkt an Shakespeares „Kaufmann von Venedig“ gedacht hat, bin ich leider nicht im stande zu entscheiden, da es sehr schwer hält in solchen Dingen von denjenigen Personen Aufschluß zu erhalten, die mit Autorität hierüber sprechen könnten. Vor der Hand

geschieht alles in England, um den Meister möglichst in eine Wolke zu hüllen, die mindestens ebenso mystisch wie seine Kunst ist. Die Motive für diese Handlungsweise sind mir zwar bekannt, entziehen sich indessen zur Zeit der weiteren Auseinandersetzung an dieser Stelle.

Sicherlich weisen eine ganze Reihe von Momenten darauf hin, daß man hier, in der „Liebe", den Doktor Balthasar, in Gestalt der Porzia, als Vertreter des berühmten Rechtsgelehrten Bellario aus Padua vermuten könnte. Unter dem Arm hält der verkleidete Cupido das Gesetzbuch, aus dem er, ohne hineinsehen zu müssen, den beiden etwas ungläubigen und ihm nicht zu interessiert zuhörenden Frauengestalten Vernunft mit untergelegten Beweisen, deduciert. Es mußten viele Gründe zur Entscheidung vorliegen, denn er zählt sie an den Fingern her. Anstatt des Pfeiles ist er mit einer Feder und statt des Köchers mit einem langen Tintenfaß versehen. Das Gerichtssiegel für Shylock ist auch nicht vergessen, von dem der verkleidete Cupido ein weiser Richter, ein zweiter Daniel genannt wird.

Jedenfalls hat Burne-Jones, bei Herstellung der Landschaft in dem Bilde, an Italien und nicht an die nordische Atmosphäre Chaucers gedacht. Ob er die Szenerie direkt von Botticelli oder auf dem Umwege über Raphael, von letzterem entnommen hat, mag gleichfalls unentschieden bleiben. Benutzt hat er aber unter allen Umständen den einen oder beide alte Meister.

In der „Verkündigung" (Abb. 35) Botticellis ist die Landschaft als schmales Hochbild, im Ausschnitt und wie im Rahmen



Abb. 62. Pygmalion. „The soul attains".
(Mit Erlaubnis von F. Hollyer in London W. 9 Pembroke Square.)



Abb. 63. Cassandra. Studie in roter Kreide.
(Photographie von Gaswell Smith in London W. 305 Oxford Street.)

befindlich gedacht, geteilt in der Mitte durch den alleinstehenden, zierlichen Baum, oder vielmehr Bäumchen. Diese Form des Gemäldes entspricht eher noch besser dem Werke von Burne-Jones, wenn auch nicht vollständig, aber der Aufbau der Stadt, der bei Raphael in dem „schlafenden Ritter" (Abb. 36) nicht so wie bei dem ersteren, im Miniaturstil gehalten ist, trifft mehr mit der Behandlung des englischen Künstlers zusammen. Bei allen dreien sind die Personen im Vordergrunde verhältnismäßig groß, der Hintergrund sehr weit hinausgerückt. Wie bei Raphael trennt in dem Bilde von Burne-Jones der Baum die streitenden Parteien nicht vollständig, sondern ist derselbe ein wenig nach hinten gestellt. In beiden Bildern treten drei Personen, und da die Liebe, hier Cupido, als Mann gedacht ist, eine männliche und zwei weibliche Figuren auf. Jener sucht ebenso zu überzeugen, wie umgekehrt die beiden symbolisierten Frauengestalten Raphaels den schlummernden Ritter, jede für sich, zu gewinnen sucht.

Mit Recht weist Professor H. Knackfuß das reizende Jugendwerk des großen italienischen Meisters, in der „National Gallery" in London befindlich, in seiner „Monographie Raffaels" der Epoche zu, da er noch in Urbino lebte.

Ganz besonders hat „Der Traum des Ritters" dem geistreichen französischen Kritiker Robert de la Sizeranne in seinem Buche „Die zeitgenössische englische Malerei" Veranlassung gegeben, Burne-Jones und Watts in engerem Sinne, sowie die gesamte englische Malerei in weiterer Be-

ziehung an dem Sujet jenes Bildes zu erklären, resp. zu beurteilen.

Der Inhalt des Gemäldes ist an sich so klar und bekannt und die beiden Gestalten so verführerisch, daß, wie der französische Kritiker sagt „der Jüngling vielleicht gern die eine zurückhalten möchte, ohne die andere zu verlieren“.

Gerade der Schluß von Sizerannes Buch gestaltet sich derart interessant und bezüglich zum Gegenstande, daß einige Sätze hier folgen mögen: „Jeder junge, unruhige Künstler, begierig, neue Wege einzuschlagen, der nach England geht . . ., gleicht jenem ‚eingeschlummerten Ritter‘ . . . Von einer Seite reicht ihm eine Nymphe Burne-Jones den Myrtenzweig der Sage; von der anderen eine Tugend von Watts das nackte Schwert der Moral. Welcher von beiden er auch folgte, er würde sicherlich verlieren; da schaue er lieber im Hintergrunde . . . auf jene bläulichen Berge . . . Er kehre wieder und kehre immer zur Natur zurück, der einzigen Ratgeberin, der man ohne Mißtrauen lauschen, der einzigen Zauberin, der man ohne Gewissensbisse folgen kann. Die englischen Maler sind große Versucher: bewundern wir sie, aber folgen wir ihnen nicht.“ —

Neigt man zu der Ansicht, daß trotz der italienischen landschaftlichen Unterlage das Gemälde „Die Liebe als Vernunft verkleidet“ seine Entstehung Chaucers mittelbarem Einfluß verdankt, so gehört das Werk zu den, den „Romaunt of the Rose“ illustrierenden Arbeiten. Das Gedicht selbst ist eine Übersetzung Chaucers, und zwar des „Roman de la Rose“, so, daß eben nur von einem indirekten Einfluß dieses Poeten die Rede sein kann.

Mr. A. W. Pollard, der „Chaucer“ in einer sehr gediegenen Bearbeitung kürzlich herausgegeben, hat die außerordentliche Freundlichkeit gehabt, mir mitzuteilen, daß in dem betreffenden Gedichte, linea 1616, Chaucer von Cupido als „Daun Cupido“ spricht: „For Venus sone, daun Cupido“ u. s. w. Das altenglische „Daun“ ist gleichbedeutend mit „Dan“, Herr, Sir oder Lord, so daß in dem fraglichen Gemälde der als Herr verkleidete Cupido gemeint sein kann.

Bestimmt zu der Serie „The Romaunt of the Rose“ gehören: „Schönheit und Liebe“ (Abb. 37) und „Das Herz der Rose“ (Abb. 38), die beide in ihrer anmutigen Einfachheit sich selbst erklären. Drei von den Figuren dieser Bilder ruhen mit ihrem Schwerpunkt auf je einem Fuße, der Lieblingspose von Burne-Jones.

Ein anderes Gemälde, „Die Liebe und der Pilger“ (Abb. 39), jedenfalls ein bedeutenderes wie die beiden letztgenannten Werke, gehört auch zum „Roman der Rose“, allein es erscheint zweifelhaft, ob der Stoff direkt auf Chaucer zurückgeführt werden kann. Die Zeichnung für „Liebe und der Pilger“, hatte der Künstler schon 1877 begonnen, indessen währte es zwanzig Jahre bis das große Ölbild fertig gestellt wurde. Die Liebe in weißem Gewande, den Kopf mit Rosen geschmückt und den Pfeil als Wanderstab in der linken Hand, geleitet mit der Rechten den Pilger über steinigen Boden und durch die Wildnis, in der wilde Rosen und dorniges Gestrüpp den beschwerlichen Pfad fast bis zur Unwegsamkeit versperren. Die vielen winzigen Vögelchen, die in den Dornenhecken zu nisten scheinen, erinnern an Chaucer, der, ebenso wie Walther von der Vogelweide, ein Freund der kleinen, niedlichen Geschöpfe war. „Liebe und Pilger“ ist das von dem Meister seinem Freunde Swineburne gewidmete Werk, mit der üblichen Zugabe von Versen, welche hier natürlich von diesem, dem Dichter und Dritten im Bunde, herrühren und lauten:

„Love that is first and last of all things made,
The light that moving has man's life for shade.“

Für das obige Werk zahlte die Herzogin von Sutherland, 1898, in der Auktion bei Christie, die Summe von 115 500 Mark, und lieh jenes alsdann, noch in demselben Jahre, der „New Gallery“ zu der dort stattfindenden „Burne-Jones-Ausstellung“. Verwandte Züge weist Watts' Gemälde „Liebe und Leben“ auf. Der letztere stellt die Liebe als einen Mann dar, d. h. umgekehrt, wie wir die betreffende Personifikation bisher gewohnt waren zu sehen. Wenn beide Bilder nicht zu ernst wären, würde ich sagen: Die meisten Frauen geben dem Bilde von Watts, und die Männer, unbewußt, dem Werke von Burne-Jones den Vorzug. Beide Künstler weisen aber auf die Liebe, sei es nun Eltern-, Gatten- oder Nächstenliebe, als denjenigen Begleiter



Abb. 64. Paderewski. Bleistiftzeichnung. (Mit Erlaubnis von F. Hollyer in London W. 9 Pembroke Square.)

hin, welcher uns einzig und allein auf den dornenvollen Pfaden des Lebens zum Ziele führt. — Da Chaucer eine so besonders hervorragende Rolle in der Kunst des Meisters spielte und sein Geist, selbst bei der Bearbeitung der verschiedenartigsten Stoffe, in diese hineingetragen wurde, bedauerten die Freunde von Burne-Jones aufrichtig, daß er den noch zu seinen Lebzeiten für die „Chaucer-Feier“ festgesetzten Gedenktag, den 25. Oktober 1900, nicht erblicken konnte. Das Geburtsjahr des Poeten ist zweifelhaft und soweit entschloß man sich, zum 500jährigen Todestage seiner besonders zu gedenken. Die Verwaltung des Britisch Museum hatte unter Spezialleitung von Mr. Warner und Mr. Pollard eine höchst interessante Ausstellung von Manuskripten und Büchern veranstaltet, die alles auf Chaucer Bezügliche in reichster Auswahl enthielt. Auch Morris befand sich nicht mehr unter den Lebenden. Wie würde er



Abb. 65. Master Comyns Carr. (Photographie von Gaswell Smith in London W. 305 Oxford Street.)

die Anzahl der in einem Jahre vollendeten Bilder zu. Diese Thatsache hat ihre Ursache in dem Umstande, daß zu jener Zeit der Ruhm Burne-Jones' bereits so hoch gestiegen war, um in vielen Personen den Wunsch zu erregen, von einem so anerkannten Meister sich porträtiert zu sehen. In solchen Fällen war aber die treibende Kraft, namentlich des schönen Geschlechtes, doch meistens so groß, um den Meister zur Vollendung des angefangenen Porträts bis zur nächsten Ausstellung, zu bewegen.

Von den, im obengenannten Jahre geschaffenen Bildern mögen erwähnt werden: „Venus Concordia", eine Bleistiftzeichnung, im Besitz von Sir E. Poynter, den Schwager des Künstlers, „Venus Epithalamia", eine veränderte Kopie von „Chaucers Traum", „Die schlafende Schönheit", „Dorigen", „Ruhm", „Vergessenheit", „Liebe", und ein Bild von der „Pygmalion Serie", von der später ausführlicher die Rede sein soll.

Das bedeutendste Werk jedoch betitelt sich „Das Glücksrad" (Abb. 40), in Aquarellfarben ausgeführt, aber später in Öl und verschiedenen Größenverhältnissen wiederholt. Die Göttin stellt in Kraft und Würde, aber mit fast gleichgültigem Ausdruck die unabänderliche Tragik des Schicksals und den Wechsel des Glückes dar. Ein Sklave ist oben auf dem Rade angelangt, mit dem Fuß auf die Krone des unter ihm befind-

sich glücklich gefühlt haben, hätte er sehen können, mit welcher Bewunderung die Erzeugnisse der „Kelmscott Press" von allen Kennern und Liebhabern betrachtet wurden, so vor allem „der große Chaucer", zu dem Morris die sogenannte „Chaucertype" verwandt hatte. —

* * *

Ausnahmsweise stellte der Künstler im Jahre 1871 eine beträchtliche Reihe von Gemälden vollständig fertig, während die Regel die bleibt, daß er mehrere Jahre und auch länger an ein und demselben Bilde arbeitet. Erst seit 1880 nimmt

lichen Königs tretend; aber auch seine Zeit kommt bei dem Drehen des Rades, an dessen unterster Stelle augenblicklich ein mit dem Lorbeer bekränzter Dichter oder Künstler vergeblich ringt. Er hat vielleicht der Laune und dem von einem neuen Geschlecht diktierten Kunstregeln sich nicht unterwerfen wollen, so daß Fortuna ihm das Vergängliche des Ruhmes und der Gunst erkennen läßt, aber, wenn sie ihm nur Zeit gewährt und so viel Kraft verleiht, um die nächste Umdrehung des Rades zu erleben, so mag es sich dennoch zutragen, daß der Dichter mit dem Könige auf der Menschheit Höhen wieder gemeinschaftlich wandelt.

An derjenigen Stelle, an welcher der Poet leider momentan angekommen ist, wird er aus der tiefsten Seele Dantes heraus sprechen: „Es gibt keinen größeren Schmerz als an verlorenes Glück zu denken.“ Sein Ausdruck auf dem Bilde läßt es nur zu deutlich erkennen. Eine Liebe im Leben des Königs, des Dichters und Künstlers überragt alle anderen, war sie nun für ihn Beatrice, Eurydice oder die heilige Kunst selbst. Hat sie ihn für immer verlassen, dann hat eben Fortuna keine Bedeutung mehr für ihn gehabt, aber Dante hat durch den Tod Beatrices erst die höhere Weihe empfangen. Burne-Jones als geborener Pessimist zeigt uns in seinem Glücksrade nur das „Lasciate ogni speranza“.

Die Figur der Fortuna, grau in grau im Gemälde des Meisters, weist in erheblichem Maße die Fehler in der Zeichnung auf, welche des Künstlers weiblichen Typen vielfach anhaften. Er hat die überlebensgroße Gestalt abnormal, d. h. nahe an achteinhalb Kopf lang entworfen, die Hüften zu hoch hinaufgeschoben und die Figur, ebenso wie bei den männlichen Akten, nur auf einen Fuß gestellt. Um indessen dem Künstler nicht unrecht zu thun, soll bemerkt werden, daß auch einzelne Ausnahmen von der Regel vorhanden sind, so z. B. der Cupido in dem Bilde „Die Liebe als Vernunft verkleidet“, der auf beiden Füßen steht.

Im großen und ganzen hat das Publi-



Abb. 66. Miß Drew.
(Mit Erlaubnis von F. Hollyer in London W. 9 Pembroke Square.)



Abb. 67. Porträt von Lady Windsor.
(Photographie von Gaswell Smith in London W. 305 Oxford Street.)

kum denjenigen Werken von Burne-Jones am ausgesprochensten seine Gunst geschenkt, in denen die Personen nicht aufrecht stehen, sondern in knieender, sitzender oder liegender Stellung sich befinden. Hierher gehören unter anderen: „Dornröschen", „Liebe in den Ruinen", „Chant d'amour", „Der Garten des Pan", „Pan und Psyche", „Das Fest des Peleus" und „König Cophetua".

Von den bedeutenden Werken, die Burne-Jones im Jahre 1873 vollendete, an welchen er jedoch geraume Zeit und mit längeren Unterbrechungen beschäftigt gewesen war, stellte er „Die Hesperiden" (Abb. 41) und „Liebe in den Ruinen" (Abb. 44), beide Aquarelle, in der „Dudley Gallery" aus.

Lord Leighton hat später dasselbe Thema in einem seiner bestgelungenen Bilder behandelt. Er weist den Töchtern des Hesperus mehr die Aufgabe zu, in passiver, seliger Ruhe und nicht so wie Burne-Jones, den Baum mit den goldenen Früchten unmittelbar zu bewachen. Außerdem steht jenen für den gedachten Zweck der Drache hilfreich zur Seite, der freilich ebensogut die drei Jungfrauen selbst wie die goldenen Äpfel zu bewachen hat, die Gäa, bei der Vermählung des Zeus mit Hera, der letzteren als Geschenk darbrachte. Burne-Jones kommt nun, sei es absichtlich oder unwillkürlich, auf den Baum im Paradiese und zu der Schlange zurück, welche der ihr zugewandten Grazie etwas zuzuflüstern scheint, das sich wohl auf den Baum der Erkenntnis bezieht. Sie beugt sich aber vor der Versucherin zurück.

Burne-Jones will ernstlich auch gar nicht die Hesperiden, sondern drei tanzende Grazien darstellen. Die goldenen Früchte bieten ihm nur den Vorwand zur Benennung des Bildes. Die Hauptsache bleiben die den Frühlingsreigen aufführenden Grazien, die auch groß, schlank und hoch gewachsen, jedoch eher etwas unter den typischen Abmessungen des englischen Meisters gehalten sind.

Botticelli hat den Frühling (Abb. 42) in seiner äußeren und inneren belebenden Jugendkraft, seine Pracht, den geheimnisvoll flüsternden Orangenhain mit seiner Blütenfülle und Blumenflor in unvergleichlicher Stimmung wiedergegeben, die sich wunderbar über das ganze Bild verbreitet. Die Menschen und die Natur atmen inneren und äußeren Frühling.



Abb. 68. Bildnis von Miß Amy Gaskell (Mrs. Bonham).
(Mit Erlaubnis von F. Hollyer in London W. 9 Pembroke Square.)

In dem Gemälde von Burne-Jones tanzen die Grazien zwar gleichfalls, allein, mit und durch ihre Person und ihre etwas schwerfällige Tanzweise haben sie uns so recht kaum etwas zu sagen. Man wird nicht wirklich heiter gestimmt beim Anschauen ihres Reigens, der konventionell und einförmig dargestellt, des Schwunges entbehrt und uns nicht fortreißt. Der Unterschied in der Auffassung der beiden Künstler ist der: Burne-Jones hat die Absicht, uns durch die im Reigen ausgesprochene Beweglichkeit zu fesseln; Botticelli wirkt unwillkürlich dadurch dauernder auf uns, daß er mehr im antiken Sinne den Ruhepunkt in der Bewegung, den gemessenen Takt des Rhythmus im Tanze zeigt.

Wie auf den meisten Bildern von Burne-Jones sich entweder nur wenig oder gar kein Himmel befindet, so trifft der letztere Fall auch hier zu. Stimmung besitzt sein Werk thatsächlich nicht. Kein Blau des Himmels strahlt wie bei Botticelli durch das leuchtende Grün des Orangen- und Myrtenhaines hindurch, kein Frühlingszauber der Landschaft überwältigt uns, kein flammender Pfeil des Cupido trifft die tanzenden Grazien, weder Mars noch Merkur sind hier gegenwärtig, um goldene Früchte zu pflücken. Welch Glühen der Farbe mußte dereinst des italienischen Meisters Werk gehabt haben. Trotz der drei vorhandenen Hesperiden im Bilde bleibt die Landschaft, in der sie sich bewegen, tot und unbelebt.

Überall in Botticellis Schöpfung waltet heitere, ruhige Freude; Reiz und Zauber ist gleichmäßig über Natur und Menschen ausgegossen. Obgleich des Florentiner Meisters Grazien nur mit einem leichten Flor in Gestalt eines durchsichtigen Schleiers bedeckt sind, so kann man sie trotzdem nicht weniger decent wie die Hesperiden finden.

Ich stelle beide Meister gegenüber, nicht etwa, um zu zeigen, ob und wie Burne-Jones nachahmte, obwohl ihm sicherlich der „Primavera“ seines Lieblingsmalers vor-

schwebte, sondern im Gegenteil, um die Auffassung und die Unterschiede zwischen der alten Florentiner und derjenigen englischen Schule festzustellen, welche die erste zu ihrem Vorbilde auserſehen hatte. Der anerkannte Prophet der Neopräraphaeliten aber ist Burne-Jones!

Sogar in recht kunstverständigen Kreisen Londons hört man häufig den Satz wiederholt, daß dieser der einzige Meister in der ganzen Welt sei, den man getrost in den Museen neben die alten Florentiner stellen könne, ohne die Harmonie zu zerstören. Wenngleich ich nicht im geringsten daran denke, den Wert und die Bedeutung Burne-Jones' herabzumindern, vielmehr ohne jedes Zögern bekenne, daß seine Werke einen unauslöschlichen Eindruck hinterlassen, so bestreite ich jedoch jene Ansicht auf das entschiedenste.



Abb. 69. Flamma Vestalis. (Mit Erlaubnis von Agnew & Sons, London W. Old Bond Street Galleries. Photographie von W. E. Gray.)

Burne-Jones hat noch einmal unter einem anderen irreleitenden Namen die Grazien, den Frühling oder die Jugend dargestellt. Der Titel des 1870 begonnenen aber erst 1882 vollendeten Ölbildes lautet „Die Mühle“ (Abb. 43). Es ist wie die „Hesperiden“ ein Gruppenbild, aber vier Personen enthaltend, eine Zahl, welche der Meister nur ausnahmsweise in seinen Darstellungen überschreitet. Wenn er in den „Hesperiden“ die Grazien in lebhafter rhythmischer Bewegung zeigen wollte, so ist er hier in das Gegenteil verfallen, denn von Tanz kann doch kaum noch die Rede sein. Wir haben eine zwar hübsche, gewollte, aber durch nichts motivierte Pose vor uns. In beiden Bildern finden wir die englische zur Gewohnheit gewordene Mäßigung im Ausdruck der Gesichter, die der Schicklichkeit wegen keine Seelenstimmungen verraten dürfen. Im ersten Gemälde sehen wir ganz ernste, in der „Mühle“ kaum halblächelnde Grazien tanzen, trotzdem hier ein Troubadour die Laute schlägt. Im Hintergrunde eine Mühle an einem Strom, in welchem man Badende erblickt.

* * *

Wie so oft in der Wissenschaft und bei Entdeckungen die Duplicität in mannigfachster Weise eine Rolle spielt, so hat sich auch in der Kunst ein derartiges Ereignis zwischen zwei Kunstwerken von James Tissot und Burne-Jones zugetragen. Es handelt sich in diesem Falle um des ersteren „Christus als Tröster“ und um das Gemälde des letzteren „Liebe in den Ruinen“ (Abb. 44), eine Schöpfung von tiefster innerer Gewalt und außerordentlicher Farbenschönheit.

Gleichzeitig, während in Paris der französische Meister sein Werk ausstellte, geschah es, daß dasselbe sehr eigenartige Sujet in London von Burne-Jones dem Publikum zur Anschauung geboten wurde.

Da die beiden Ausstellungen a tempo stattfanden, kann füglicherweise von einer Priorität des Gedankens überhaupt nicht die Rede sein. Daß der Fall so klar liegt,



Abb. 70. Miß Margaret Burne-Jones (Mrs. Mackail).
(Mit Erlaubnis von F. Hollyer in London W. 9 Pembroke Square.)

ist übrigens ein nicht zu unterschätzender Vorteil für Tissot. Obgleich Burne-Jones eine viel zu vornehme Natur war, um sich über selbst nur ideale Prioritätsrechte zu streiten, so sind doch die hinter ihm stehenden Landsleute grundsätzlich dazu geneigt, möglichst zahlreiche solche Vorzugsrechte ohne besonders viele Prüfungen für sich in Anspruch zu nehmen.

Von Newton und Leibniz bis auf die neueste Entdeckung eines auftauchenden Sternes ist es so gewesen und bis heute geblieben. Wir sind in diesen und ähnlichen Fällen bedeutend objektiver und wissenschaftlicher zu Werke gegangen, wenn wir z. B. wie es in allen guten deutschen Nachschlagewerken heißt, in Bezug auf Newton erklären: dieser und Leibniz haben die Differentialrechnung höchst wahrscheinlich gleichzeitig und unabhängig voneinander erfunden. In den bezüglichen englischen Werken wird kurz und bündig gesagt: Diese Rechnungsart hat Newton erfunden.

Die „Hesperiden" und „Liebe in den Ruinen" sind gleichzeitig 1870 begonnen und 1873 vollendet, dann einige Male zusammen ausgestellt, so in Birmingham 1885, in Manchester 1887, in der „Guildhall-Ausstellung" der Stadt London 1892 und in der „New Gallery" 1893. Man könnte hiernach fast glauben, daß diese beiden Werke wie Zwillinge zusammengehörten und dennoch ist zwischen beide eine unüberbrückbare Kluft befestigt. Jugend, Tanz, eine Perspektive sorglosen Lebens, Blumenflor und goldene Früchte, stehen einer vernichteten Vergangenheit, der Tragik des Lebens, dem Ruin des materiellen Besitzes und einer bangenden Zukunft gegenüber. Um so recht an sich selbst die Vergänglichkeit alles Irdischen zu beweisen, wurde Burne-Jones' Aquarellbild im Jahre 1894 durch eine Unvorsichtigkeit vernichtet.

In der Dekoration seines Bildes zeigt uns der englische Meister in elegant realistischem Stil einen zerstörten Renaissancepalast, in welchem nur die wilden Rosen das nordisch-poetische Element andeuten. Die beiden sich umschlingenden Figuren sind



Abb. 71. Sibylla.
(Mit Erlaubnis von Agnew & Sons, London W. Old Bond Street Galleries. Photographie von W. E. Gray.)

in der englisch-neo-präraphaelitischen Manier aufgefaßt, aber merkwürdigerweise hat sich Burne-Jones eines ihm sonst zur zweiten Natur gewordenen und ihn so hilfreich unterstützenden Mittels begeben. Es fehlt in seinem Bilde der mystische Zug, den Tissot uns mit so außerordentlichem Geschick dadurch erkennen läßt, daß er Christus als den alleinigen Tröster darstellt. Umgekehrt wurde in des französischen Meisters dekorativen Teil der zerstörte Palast ungleich naturalistischer behandelt.

Die Gesamtsituation in Burne-Jones' Werk ist zwar eine trostlose, nur die Liebe hat alle vom Schicksal auferlegten Prüfungen bestanden, aber so ganz hoffnungslos ist sie trotz des vergitterten Fensters und der umgestürzten Säulenkapitäle nicht. Durch das Portal zur linken Hand dringt ein Sonnenstrahl hinein; die beiden sich innig Liebenden sind jung, und die männliche Figur hat ein noch mit allen Saiten versehenes Musikinstrument zur Hand. Bei der „Hoffnung" von Watts blieb nur eine einzige Saite erhalten.

Im Gegensatz zu Tissots grausiger Realistik, die er uns in dem von der Kommune zerstörten Palast zeigt, lebt es sich noch ganz leidlich in den Ruinen von Burne-Jones. Das schöne Blau der Gewänder, die Poesie, die ideale Stimmung, welche sich in dem ganzen Sujet ausspricht und nach dem materiellen Zusammenbruch selbst mit in die Ruinen hinübergerettet hat, die unerschütterliche Liebe des jungen Paares und die zwar hart und schwer geprüften, aber keineswegs endgültig gebrochenen Menschen lassen in uns weder die Überzeugung von dem geistigen noch von dem materiellen Elend mit erdrückender Last aufkommen.

Andererseits ist die rein technische Perspektive im Bilde von Burne-Jones gerade nicht sehr gelungen, dagegen die gleichfalls doppelte, die uns Tissot von der beschädigten Säule aus, vor der der Mann sitzt, gibt, der ersteren überlegen.

Der französische Künstler zeigt uns scheinbar hoffnungslosen Jammer, absolute Verwüstung, vollständige Apathie, ja, selbst in dem gegenseitigen Verhältnis der beiden Ehegatten zu einander.

Ein selbstkonstruierter Schubkarren oder so ein ähnliches Gestell mit den elenden Überbleibseln der Habe, das ist alles, was aus der leergebrannten Stätte gerettet wurde. Durch das Bündel mit den Sachen hat der Künstler in nur zu realistischer Weise aber sehr verständlich eine lange Stange gesteckt. Sie ist zu lang, um von dem Mann allein getragen werden zu können. Beide, Mann und Frau, müssen an den Enden der Stange zugreifen, wenn selbst dieser erbärmliche Rest der Habe in Sicherheit kommen soll.

Der Mann ist nicht mehr in der ersten Jugend. Unwillkürlich fällt sein nach unten gesenkter Blick auf das Gestell hin, das er vielleicht jetzt selber handhaben muß. Nach der Darstellung Tissots können wir dies wohl glauben. In den Ruinen von Burne-

Jones stehen Bäume, wachsen Blumen, die Dornrosen haben Zeit gehabt zu blühen und sich zu entwickeln und mit dem Gestrüpp zugleich mildernd sowie vermittelnd den zerstörten kalten Marmor zu umranken und teilweise zu verdecken. Der Natur und der Zeit werden ihre ausgleichenden Rechte eingeräumt.

Tissot zeigt uns die durch Menschenhand hergerichteten öden, nackten Trümmerhaufen. Ein wüstes Meer von Steinen und ein Elend, das um so furchtbarer erscheint, weil es plötzlich, über Nacht und ohne Warnung hineingebrochen und lähmend wie der Blitz getroffen hat. Selbst die Liebe will aufhören. Da naht Christus mit der Dornenkrone, mit den Wundmalen an Händen und Füßen als Tröster. Er neigt sich zu dem in stummer Resignation sitzenden Manne herab und wird ihm sagen: „Wenn die Welt dich verlassen, die Menschen und Freunde dich aufgegeben haben, ich bleibe bei dir! Die Liebe hört nimmer auf! Und wenn ihr die ganze Welt besäßet, und ihr hättet der Liebe nicht, erst dann wäret ihr arm!"

Burne-Jones und Tissot haben beide denselben Grundgedanken: Unsere heutige Zeit, die alles nivellieren, die der Menschheit den Himmel nehmen und dafür die Erde geben will, vermag ihr Versprechen nicht einzulösen. Fühlt sich der Mensch in seinen Grundfesten erschüttert und bedroht, versagt und verläßt ihn alles, so soll er in der Liebe bleiben, dann wird er gerettet, wenn auch auf kleinem Nachen in den Zufluchtshafen treiben und wieder Liebe empfangen. Sie ist das Einzigste, was, solange es Menschen auf der Welt gibt, Bestand hat. Tissots Schilderung des Ausdruckes, des psychologischen Vorganges in den Zügen des Mannes ist wahrhaft eines Meisters würdig. Resignation, Elend und



Abb. 72. Vespertina Quies.
(Mit Erlaubnis von F. Hollyer in London W. 9 Pembroke Square.)

Zweifel spielen sich in seinen Mienen ab. Alles was ihn stützte und hielt, ist gestürzt, aber wir erkennen bereits den Beginn des Einflusses der ersten Worte Christi.

Während der Jahre 1872 und 1873 hatte Burne-Jones ca. sechzig Kartons für Kirchenfenster und zu anderen dekorativen Zwecken entworfen, die sämtlich von William Morris in Glasmalerei ausgeführt wurden. Besondere Erwähnung darunter verdienen: „Äschylus", „Homer", „Virgil" und „Horaz" im Peterhouse College in Cambridge befindlich; ebendaselbst: „Dante" und „Die drei Könige des Morgenlandes".

Von Mr. Graham erhielt der Künstler 1872 den Auftrag „Danaë und der eherne Turm" (Abb. 45) zu malen, ein Ölbild, von dem 1876 eine größere Wiederholung angefertigt wurde. Bei der Auflösung der „Graham-Sammlung" ging das Bild in andere Hände über, und ist es im Ausstellungskatalog 1898—1899 als im Besitz von Mrs. R. H. Benson verzeichnet. Bei dieser Gelegenheit will ich bemerken, daß der Meister in der Regel seine Gemälde „E. B. J.", wie hier, aber auch „Edward Burne-Jones" bezeichnet und mitunter seiner Signatur die Jahreszahl, entweder in arabischen oder römischen Ziffern hinzufügt. Seltener zeichnet der Meister, wie z. B. in dem Bilde „Sidonia von Bork", „E. Burne Jones fecit", oder wie in der „Schmiede des Cupido", „E. B. J. pinxit". In der „Erzählung der Äbtissin" sind ausnahmsweise zwei Jahreszahlen, das heißt Anfang und Vollendung, 1865 und 1898, angegeben, ebenso in einzelnen Bildern der Serie „St. Georg und der Drache". Da, wo ein Baum im Gemälde vorhanden, steht die Signatur mehrfach auf dem Stamm desselben, dicht über dem Erdboden, wie z. B. in den „Hesperiden" und „Die Liebe als Vernunft verkleidet". Endlich befinden sich unter einzelnen Werken eigenhändige Widmungen des Meisters, so unter „Liebe und der Pilgrim": „Painted by E. Burne-Jones 1896—7, dedicated to his friend A. E. Swineburne".

„Den ehernen Turm" oder „Danaës Turm" kann man mit Recht als den Beginn einer größeren und weit angelegten, aber auch auf einen längeren Zeitraum sich verteilenden Serie von Arbeiten ansehen, welche die Mythe des Perseus zum Gegenstand hat. Aus der Ehe des mythischen Königs Akrisius von Argos mit Eurydice war ihm die Tochter Danaë geboren, welche nach dem Ausspruch des Orakels einen Sohn gebären sollte, durch dessen Hand Akrisius sterben würde. Akrisius ließ daher seine Tochter in ein ehernes unterirdisches Gemach, nach anderen Versionen in einen ehernen Turm einsperren, aber Zeus drang als Goldregen durch die Decke und Danaë gebar den Perseus. Schließlich tötete Perseus unversehens seinen Großvater durch einen unglücklichen Wurf mit dem Diskos.

Der Maler hat hier Danaë in rotem Gewande dargestellt, wie sie, von einer geöffneten Thür des Hofes aus, den Fortschritt im Bau des „ehernen Turmes" beobachtet. Vor ihr befindet sich eine Fontäne, hinter ihr ein Cypressenbaum. Dadurch, daß Burne-Jones uns nicht etwa die gefangene Danaë im Turm, sondern die Entstehung desselben unter Beobachtung derjenigen Person zeigt, der er als Gefängnis dienen soll, hat er einen feinen psychologischen Zug in die Darstellung der Mythe eingeführt. Außerdem vermochte er seinem Perseuscyklus kaum eine bessere Grundlage zu geben.

* * *

Wir gelangen in der Laufbahn des Künstlers zu einer Reihe von Werken, die immer entschiedener seine Eigenart und Selbständigkeit erkennen lassen und ihren Höhepunkt in der „Schöpfung" erreichen. Die Einleitung zu diesem wichtigen Abschnitt in der Kunst des Meisters wird durch den Cyklus von drei Bildern „Dornröschen" bewirkt, die 1871—1873 entstanden (Abb. 46, 47 u. 48). In der ursprünglichen Version fehlte das vierte Glied der Serie „The Garden Court", das erst 1895 vollendet wurde. Der ganze Cyklus war in der Hauptsache als Wanddekoration gedacht, sowie in diesem Sinne entworfen worden und fand eine Wiederholung des Sujets in vier Nummern, die vorhergesehene Unterkunft als Wandzierde in dem Hause von Mr. Henderson in Buscot, statt. Ergänzende Dekorationen haben das Werk in seinen Abteilungen derartig harmonisch verbunden, daß es als unvergleichlicher Zimmerschmuck gelten kann.

Nach Ausweis des bezüglichen Ausstellungskatalogs von 1899 befanden sich die drei Nummern der früheren Version im Besitze von Mr. William Graham. Wenn es thatsächlich zutrifft, daß der Meister den letzten Pinselstrich an jenen drei Ölbildern im Jahre 1873 gethan, wie es behauptet wird, aber schon im Jahre 1871 dieselben mit dem Datum versah, so bildet der gedachte Umstand eben ein Beispiel für die bereits erwähnten verschiedenen Gepflogenheiten seiner Signierung. Nur ein Meister wie Burne-Jones, der so unmerkliche Übergänge in seinem gesamten Schaffen aufweist, war überhaupt im stande, längere Jahre an seinen Gemälden zu arbeiten, ohne den Einfluß der veränderten Stimmungen an ihnen wahrnehmen zu lassen.



Abb. 73. Die goldene Treppe.
(Photographie von Gaswell Smith in London W. 305 Oxford Street.)

Als die Bilder in der Kunstgalerie der Firma Agnew and Sons in Old-Bond Street zum erstenmale ausgestellt wurden, fand eine förmliche Völkerwanderung Londons dorthin statt, um die „Dornröschen-Serie" zu bewundern. Das gerade uns so geläufige Sujet bedarf keiner besonderen Erklärung, um so weniger, als unsere Auffassungen über dasselbe wesentlich so identisch mit denen des Künstlers, daß an und für sich über den hohen poetischen Reiz, der auch über dies symbolische Werk des Meisters verbreitet ist, keine weiteren Worte nötig erscheinen. Allenfalls möchte zu erwähnen sein, daß in England bei betreffenden Kritiken un-



Abb. 74. Waldnymphe.
(Mit Erlaubnis von F. Hollyer in London W. 9 Pembroke Square.)

aufhörlich und lobend der Gedanke von Burne-Jones hervorgehoben wird: Im Gegensatz zu fremdländischer Kunst habe er sehr richtig gehandelt, die wilde, und nicht die edle Rose für den vorliegenden Zweck zu verwerten.

Der Schwerpunkt in dem Fortschreiten von Burne-Jones wird deshalb hier mehr augenscheinlich erkennbar, abgesehen von den inneren Vorzügen der Bilder, weil in diesen zum erstenmale wirkliche Gruppierungen angeordnet sind und der Meister sich thatsächlich über den Monolog des Duo und Trio erhebt, vor allem soweit es profane Werke betrifft. Von diesem Zeitpunkt ab, nachdem er mit Hilfe der Firma Agnew einen so bedeutenden Sieg errungen hatte, wurde der Künstler eigentlich erst allgemein bekannt und geschätzt in seinem Vaterlande.

Selbst die Einzelfigur „Temperantia“, die „Mäßigkeit“ (Abb. 49) veranschaulichend, in den Jahren 1872—1873 gemalt, weist einen erheblichen Aufschwung in der Gewandbehandlung und in freierem Faltenwurf auf, der aber gleichfalls schon in den Symbolfiguren „Hoffnung“ und „Glaube“ grundsätzlich ausgedrückt worden war, doch in dem obengenannten Bilde sich noch lebhafter entwickelt hat.

In weiser Erkenntnis des Gegenstandes stellt der Künstler nicht passive Enthaltsamkeit dar, sondern eine solche, die selbst mitten in den Flammen und im Kampfe mit den verzehrenden Elementen steht, sie



Abb. 75. Meernymphe.
(Mit Erlaubnis von F. Hollyer in London W. 9 Pembroke Square.)

aber zu löschen versucht. Die übergroße Figur verharrt in der, gewöhnlich vom Meister verliehenen Pose, d. h. nur auf einem Fuße und mit vorgebeugtem Knie. Die schon in einzelnen früher erwähnten Fällen als etwas bedenklich charakterisierte Stellung hat gerade hier, im Zusammenhange mit Feuer und Wasser, das die Hebung des linken Fußes erleichtert haben möchte, unliebsame Bemerkungen hervorgebracht.

Ein sehr figurenreicher und schön gegliederter Entwurf (Abb. 50), „Dies Domini“, die Wiederkunft des Herrn, der jüngste Tag oder die Auferstehung wurde 1874 von Burne-Jones beendet, jedoch erst 1876 von seinem unzertrennlichen Freunde, Weg- und Kunstgenossen William Morris, in prachtvollen Farben auf Glas übertragen und als Fenster für die Kirche in Easthampstead verwandt.

Die Hauptfigur, Christus segnend, die linke Hand auf die durchbohrte Seite deutend und auf den Flügeln der Engel getragen, bildet ein 1880 vollendetes, selbständiges Gemälde (Abb. 51). Die Engel haben Flammen an der Stirn. Der Farbenton und die Schattierungen dieser monochromen, in Blau gehaltenen Aquarelle geben dem Werke einen ungewöhnlich hohen



Abb. 76. Das Fest des Peleus. (Photographie von Caswell Smith in London W. 305 Oxford Street.)

Reiz, der sich beim Anschauen in eine dauernde feierliche Stimmung auslöst. Selbstverständlich bildet die Grundlage für letztere die geeignete Ausdrucksform einer erhabenen Idee.

Unter den, im Jahre 1875 entworfenen Kartons, zeichnet sich besonders „Die Anbetung des Lammes" (Abb. 52), für die Kirche in Allerton hergestellt, aus. Von dem Lamme mit der Kreuzesfahne, im Paradiese stehend, kommen die vier heiligen Ströme, von ihrer Quelle, von Christus her. Sie symbolisieren: Eintracht, Gerechtigkeit, himmlische Freude und ewiger Frieden in der gesamten Schöpfung, zwischen Menschen und aller Kreatur. Musizierende Engel, Heilige und kleine Engelsfiguren in den Kreuzrosetten, beten das Lamm an.

Bereits im Jahre 1861 hatte Burne-Jones eine Skizze in Aquarellfarben ausgeführt, betitelt „Laus Veneris", die er dann 1873—1875 in einem größeren Ölbilde mit lebhaft leuchtendem Kolorit herstellte. Das Werk fällt sofort als eins der farbenprächtigsten des Künstlers auf, das ähnlich wie „Chant d'amour" in dieser Beziehung an Giorgione erinnert. Das Sujet wird durch eine Königin in orangefarbenen Gewändern dargestellt, die eine Krone auf den Knieen hält, während ihre Begleiterinnen sich anschicken, aus einem illuminierten Musikbuch ein Loblied auf die Venus zu singen. Im Hintergrunde erblicken wir auf einem Gobelin die Abbildung von der Geburt der Venus und ihres Triumphes, der auch hier sehr bald nicht fehlen dürfte, denn schon nahen fünf Ritter zu Pferde, begierig in den Lobgesang zu Ehren der Venus mit einzufallen. Dies interessante Werk befindet sich in den Händen von Sir William Agnew.

Von Arbeiten, die nur einzelne Figuren enthalten, sind erwähnenswert: „Die Verkündigung", 1874 fertiggestellt; 1875 „Hymen" und 1877 „Sibylla Tiburtina". „Die Verkündigung" (Abb. 53), 1879 in

Öl wiederholt und von F. Jasinski gestochen, ist ein Bild, über welches sowohl in England wie im Auslande viel gesprochen und kritisiert wird. So sagen zunächst Personen, die es wohl wissen könnten, die Gattin des Künstlers sei hier das Modell zur Darstellung der Jungfrau gewesen, während andere, gleichfalls wohlunterrichtete Sachverständige, in diesem Bilde die Tochter des ersteren wiedererkennen wollen, eine Ansicht, die übrigens in der Ähnlichkeit beider ihre Begründung haben mag, so daß beide Lesarten sich ohne Widerspruch in Übereinstimmung bringen lassen. Umgekehrt behaupten Freunde und Bekannte des verstorbenen Meisters, denen man zweifellos ebensogut wie den ersteren glauben kann, daß von alledem nicht ein Wort wahr sei und überhaupt keines der Familienmitglieder je in den Zügen irgend welcher figürlichen Kompositionen verewigt wurde.

Um einigermaßen die außerordentlich langgestreckte Figur der Jungfrau in Harmonie mit den räumlichen Verhältnissen zu bringen, hat der Künstler sich entschlossen, das Hofportal des Hauses in Nazareth ungewöhnlich hoch und schmal auf dem Bilde zu entwerfen. Dieser nicht ganz anspruchslose Aufbau entspricht aber gerade an dieser Stelle nicht dem Wesen und dem Buchstaben der Überlieferung, die Burne-Jones sonst so eifrig festzuhalten und in Harmonie zu bringen bemüht bleibt.

Das Gemälde ist monochrom weiß gehalten. Wenn man in vergrößertem Maßstabe die Details, vor allem bei dem Engel, dessen Kopf, die Flügel, den Lorbeerbaum und das Relief über dem Portal, die Vertreibung Adam und Evas aus dem Paradiese betrachtet, so wird man überrascht und entzückt, sowohl von der vorzüglichen Zeichnung, als auch durch die Ausführung wunderbar schöner Einzelheiten.

Nimmt man nun aber den Engel als Ganzes in Betrachtung, besonders hinsichtlich der steifen Haltung, der kaum noch als schwebend zu bezeichnenden Lage, die bei gleichartigen Bildern den Engel noch kürzer über den Erdboden festgehalten zeigt, so mag es nicht zu verwunderlich erscheinen, wenn selbst in England, gerade in Bezug auf letzteren Umstand, manch hartes Wort, ja mitunter so verletzend geäußert wird, daß ich hier Abstand nehme, es zu wiederholen. Das Ölbild „Die Verkündigung“ befindet sich im Besitz des Grafen von Carlisle.



Abb. 77. Die Stunden. (Mit Erlaubnis von F. Hollyer in London W. 9 Pembroke Square.)

Die im Jahre 1877 eröffnete „Grosvenor-Gallery“ beschickte Burne-Jones mit seinen sechs Aquarellbildern, welche „Die Schöpfung“ darstellen und bereits im vorangegangenen Jahre fertig gestellt worden waren. Bis zur Errichtung der 1888 ins Leben gerufenen „New-Gallery“ hat der Meister vornehmlich in dem ersten genannten Kunstinstitut ausgestellt, dann aber, infolge von Differenzen mit dem Direktorium der „Grosvenor-Gallery“, dieser seine Bilder überhaupt nicht mehr gesandt.

Hier in den sechs Schöpfungstagen zeigt uns der Künstler anfangs nur einen

Engel mit einem Kristallglobus, in welchem das erste Tagewerk zu erkennen ist: „Und Gott sprach: Es werde Licht. Und es ward Licht.“ Mit jedem folgenden Tage tritt ein Engel mehr auf, so daß z. B. am dritten Schöpfungstage (Abb. 54) deren drei vorhanden sind; die Kristallkugel läßt das Wort erkennen: „Und Gott sprach: Es lasse die Erde aufgehen Gras und Kraut, das sich besame und fruchtbare Bäume.“ Am letzten Schöpfungstage (Abb. 55) sind alle sechs Engel mit ihren Kugeln und der im Vordergrunde stehende Seraphim mit dem das Tagewerk andeutenden Globus zusammen abgebildet: „Und Gott sprach: Lasset uns Menschen machen, ein Bild, das uns gleich sei.“ Der siebente Tag wird durch den ruhenden, Gott lobenden und preisenden Engel dargestellt: „Also ward vollendet Himmel und Erde mit ihrem ganzen Heer.“ Ursprünglich befand sich dies eigenartige Werk, mit dem Burne-Jones die vollkommene Unabhängigkeit von fremdem Einfluß erreichte, in dem Besitz seines Freundes William Graham, ging aber später in das Eigentum von Mr. Alexander Henderson über.

Als Grundfarbe für die Gewandung der Engel wurde Blau in den mannigfachsten Schattierungen gewählt; ihre Flügel sind rosa- und purpurfarben in allen Abstufungen, mit mehr oder minder leuchtendem, goldigen Schein. Der mystische Globus hat Kristallansehen, und der hin und wieder mit schönen Muscheln bestreute Boden, auf dem die Sendboten des Schöpfers stehen, ist in grünen und grauen Tönen vorherrschend gehalten.

Bei allen hohen Vorzügen, welche die sechs Gemälde der Serie aufweisen, haftet auch ihnen unleugbar eine gewisse Einförmigkeit und Melancholie an. Die Gestalten der Engel bekunden zwar Lebenskraft, aber die wiederkehrende Regelmäßigkeit eines trauernden Zuges in allen, jedenfalls eines Anflugs von Trauer im Gesichtsausdruck, kann nicht einmal die Deutung verhaltener Freude zulassen. Unter allen Umständen vermag bei ihnen nichts von Jubelstimmung verspürt zu werden, welche in lauten Hymnen zum Ausdruck kommen mußte, als ihr Herr und Gott von seinen unbegreiflichen und so wunderbar vollbrachten Werken ruhte. Burne-Jones hätte in das gewaltige Werk der Schöpfung doch nicht nur absolute Passivität, sondern auch das „Werde“, das Gott selbst aussprach, hineinlegen können. Es fehlt an jenem Rhythmus und der Bewegung, die Goethe in der Dichtung des Prologs zum Faust so meisterhaft entwickelt:

> „Und Fels und Meer wird fortgerissen
> In ewig schnellem Sphärenlauf.
>
> Und alle deine hohen Werke
> Sind herrlich wie am ersten Tag.“

Endlich kommt auch hier in der Schöpfungsserie ein oft wiederkehrender Fehler recht augenscheinlich zur Wahrnehmung: die großen Körper der Engel stehen auf einer verhältnismäßig zu kleinen Bildfläche.

Die einzelnen Figuren des Werkes wurden von dem Meister mehrfach für Dekorationszwecke in Kirchen wiederholt, ebenso wie z. B. eines seiner liebenswürdigst empfundenen Sujets: „Christus segnet die Kinder“ (Abb. 56), das sich als schönes buntes Glasfenster unter anderen auch in der „New Renshaw“-Kapelle befindet. Selbstredend wurden alle solche Glasmalereien von Morris ausgeführt.

Wohl niemals vermochte ein Wort Vasaris in geeigneterem Sinne auf einen modernen Maler angewandt werden als wie auf Burne-Jones, dem die Kunst heilig ist. In seinem Hauptwerke, Band I, S. 13, sagt Vasari: „Als der allmächtige Gott das Weltall geformt und den Himmel mit glänzenden Lichtern geschmückt hatte, stieg er hernieder auf die Erde, den Menschen zu bilden und sein erschaffender Geist enthüllte das erste Vorbild, nach welchem allmählich Statuen und Bildwerke geformt, schwierige Stellungen und Umrisse, und für die ersten Malereien Weichheit, Übereinstimmung und Abstufungen von Licht und Schatten gefunden worden sind. Das erste Modell, aus welchem das erste Menschenbild sich gestaltete, war demnach aus Erde geformt, denn der göttliche Baumeister der Zeit und des Raumes wollte als vollkommen durch die Unvollkommenheit des Stoffes den Weg bezeichnen, hinwegzunehmen und hinzuzufügen, gleich wie gute Bildhauer und Maler durch Hinzufügen und Wegnehmen ihre mangelhaften Entwürfe zu der Vollendung führen, welche sie ihren Werken geben wollten. Diese Gestalt schmückte Gott mit lebenden Farben



Abb. 78. Verkündigung der Geburt Christi an die Hirten.
Buntes Glasfenster in der Kirche von Allerton. (Ausgeführt von Morris & Co., London W. 449 Oxford Street.)



Abb. 79. Thorfinn Karlsefne. (Photographie von Gaswell Smith in London W. 305 Oxford Street.)

und dieselben Farben sind später von der Malerkunst aus den Schichten der Erde genommen worden, um alle Dinge nachahmen zu können, welche in ihr Gebiet gehören." So machte die Ansicht jener Zeit und wie sie auch Burne-Jones vertritt, Gott selbst zum Lehrer der Malerei. —

* * *

Wir gelangen zu einem Abschnitt in des Künstlers Schaffen, in welchem das Porträt eine Rolle zu spielen beginnt und die im Anfange ihrer präraphaelitischen Laufbahn mit Burne-Jones vereint gewesenen, dann jedoch in verschiedener Richtung wirkenden Maler bedeutenden Einfluß auf die Kunstangelegenheiten Englands zu gewinnen im Begriff stehen.

Bevor hiervon die Rede sein soll, will ich noch des Bildes „Der Spiegel der Venus" (Abb. 57) Erwähnung thun, das in einer kleineren, 1875 vollendeten und in einer größeren, 1873—1877 gemalten Version vorhanden ist. Beide Ölgemälde haben besondere Anziehungskraft auf das englische Publikum ausgeübt, eine Thatsache, die sich am kürzesten durch Zahlen beweisen läßt. Sowohl das kleinere Werk, wie die größere Replik haben mehrfach ihren Besitzer gewechselt. In der „Leyland-Auktion" wurde das letztere für rund 75 000 Mark und im Jahre 1898 für 114 450 Mark verkauft.

Ob der außerordentlich hohe Preis in jeder Beziehung gerechtfertigt erscheint, möchte fraglich bleiben. Unzweifelhaft besitzt das Gemälde erhebliche Vorzüge, so schon denjenigen, nicht nur zehn, sondern durch die Spiegelung im Wasser beinahe doppelt so viel junge und hübsche Mädchen in einer sehr gefälligen Komposition vereint zu sehen. Obgleich die Venus, in schönem azurblauen Gewande, einen dominierenden Rang im Entwurf einnimmt, so konzentriert sich weder so recht auf diese, noch auf irgend etwas anderes im Bilde das Hauptinteresse des Beschauers.

Im übrigen ist gerade die Venus fast das einzige Wesen, von dem im „Spiegel der Venus" nichts als die Füße zu erblicken sind. Die nahe dem blauen Meere gelegene kahle Landschaft mit ihren paar trostlosen Bäumchen läßt doch trotz des anziehenden Vordergrundes in uns ein Gefühl beklommener Einsamkeit, der Verlassenheit und Öde zurück, ein Gefühl, das uns in so anmutiger Gesellschaft eigentlich nicht überkommen dürfte.

Es ist ein geschickter Kunstgriff von Burne-Jones, den er z. B. auch im „Schreckenshaupt" (die Medusa) sachlich berechtigt anwendet: Durch Spiegelung von Köpfen das Interesse des Beschauers zu vermehren. Naturgemäß wendet sich die Aufmerksamkeit des Betrachtenden stets

auf die Gesichter der Personen im Bilde. Hier sind es aber zu viel, um zu einem ruhigen Genuß zu kommen. Das Interesse wird zu sehr geteilt, und die Aufmerksamkeit von einem Punkt auf den anderen ohne den nötigen Ruhepunkt zu finden abgelenkt.

Schließlich kommt man in Versuchung, wie bei Rätselbildern, einmal das Blatt umzudrehen, ob die Spiegelung auch gut gelang. Dies ist thatsächlich der Fall! In ein einsames Thal, um die Fabel von dem Spiegel der Venus vorzuführen, gehören zur Harmonie nur die Venus und höchstens noch einige Begleiterinnen. Der Ausdruck der Gesichter wurde sehr verschiedenartig gegeben; die zurückhaltende Grundstimmung bleibt indessen in allen die gleiche und keine der jugendlichen Erscheinungen zeigt oder getraut sich freudige Überraschung bei dem Erblicken des eigenen Ichs zu verraten. Dies aber verstößt gegen die Natur der Venus. Die Details in den Falten der Gewandung sind ebenso meisterhaft entworfen, wie in den Farben durchgeführt. Das gleiche läßt sich von den Wasserlilien und Vergißmeinnicht sagen. Venus, die Schaumgeborene, hatte an dem Tage ihrer Geburt bereits einen so großartigen Spiegel vor sich gehabt, daß sie eines kleinen Tümpels sicherlich nicht bedurfte, um die Entdeckung ihrer Schönheit zu machen und dann obendrein, nachdem es geschehen, will der Künstler ihr hierüber nicht einmal beglückende Freude vergönnen.

Das Bild ist eben rein theoretisch und subjektiv aus dem Kopf des Meisters ohne Berücksichtigung des menschlichen und vor allem des Frauenherzens entstanden. F. Jasinski hat den „Spiegel der Venus“ durch eine gelungene Radierung in Schwarz und Weiß übertragen, eine Übersetzung, in der sogar einzelne Mängel des Gemäldes gemildert werden. Burne-Jones besaß zu dem genannten Kupferstecher ein derartig hohes Vertrauen, daß er gelegentlich den Stich eines Bildes vor der Ausstellung desselben zuließ und nach der Arbeit Jasinskis seine eigne noch modifizierte.

Die religiöse Malerei unter der Amtsperiode Eastlakes als Präsident der Königlichen Akademie (1850—1865) hatte des Schwunges und Enthusiasmus entbehrt,



Abb. 80. Gudrida.
(Photographie von Gaswell Smith in London W. 305 Oxford Street.)

sie war ohne Leben und nicht dazu geeignet gewesen, einen Mann wie Burne-Jones anzuziehen, wenngleich für den Präsidenten die allgemeinste persönliche Hochachtung bestand. Sein Nachfolger auf dem Stuhle Sir Joshua Reynolds, Sir F. Grant (1866—1878), durfte noch weniger daran denken, einen Maler, wie Burne-Jones es war, zu beeinflussen. Der erstere hat zwar den Ruf eines beliebten Porträtisten hinter-



Abb. 81. Leif der Glückliche.
(Photographie von Gaswell Smith in London W. 305 Oxford Street.)

lassen, seine eigentliche Stärke lag jedoch in der Darstellung von Sport.

Nach dem Tode von Sir J. Grant treten drei Präsidenten der Akademie unmittelbar hintereinander auf, von denen jeder in seiner besonderen Art und Weise den denkbar größten Einfluß auf die Kunstverhältnisse des Landes ausübte.

Der erste unter ihnen ist der 1878 erwählte Präsident und später zum Lord erhobene Frederick Leighton. Als Jüngling studierte er von 1847—1852 mit gelegentlichen Unterbrechungen im Städelschen Institut in Frankfurt a/M. unter Steinle. Dieser war wiederum befreundet und in naher Beziehung zu Cornelius und Overbeck, so daß ein gewisser indirekter Einfluß dieser drei Künster auch anfangs bei Leighton bemerkbar wird. Das erste Bild, welches er im genannten Institut als 18 jähriger Jüngling ausstellte, „Cimabue, den Giotto in den Feldern bei Florenz findend", bildet thatsächlich das Produkt eines Gemisches der eben erwähnten drei Künstler.

Das wirkliche Werk von Bedeutung aber aus der Jugendperiode Leightons betitelt sich „Cimabues Madonna in Prozession durch die Straßen von Florenz getragen". Dies im Jahre 1855 vollendete, mehr einem Friese wie einem Gemälde ähnliche Werk, begründete seinen Ruhm, da die Königin Victoria dasselbe ankaufte und im Buckingham-Palast aufhängen ließ. Die Farbentöne sind nicht nur in sich, sondern auch in den Übergängen noch hart und ohne Abstufung. Der Entwurf, obwohl er das Trecento behandelt, hat einen starken Anklang an die von ihm in Deutschland verlebte romantische Periode seiner Jugendstudien. Die mittelalterliche Romantik ist hier in der ihm eigenen sentimentalen Weise modern interpretiert. Das Sujet selber ist nach der Beschreibung Vasaris ausgeführt. Vor dem Bilde schreitet Cimabue an der Hand den Knaben Giotto, und weiter im Gefolge befinden sich Arnolfo di Lapo, Nicolo Pisano, Dante und die Notabeln von Florenz. Diese Bilder und „Salome" aus dem Jahre 1857 zeigen den Einfluß der Präraphaeliten, aber die Wegweiser führen über Frankfurt nach Rom zu der deutschen Schule der Nazarener.

Nach und nach aber entwickelte sich der größte Gegensatz zu Rossetti, der künstlerisch viel höher veranlagt war, dem aber die Grammatik nicht so geläufig war, d. h. Leighton überragte ihn wesentlich in der Zeichnung. Später tritt dann bei Leighton die Schultendenz von Ingres zu Tage und zuletzt wird er der akademische Maler der Mythe und der klassischen Geschichte. Seine Bilder nehmen einen kalten, dekorativen Ton an und die Präraphaeliten zerschnei-

den das Tischtuch zwischen sich und betrachten einander als Rebellen, obwohl die ursprünglichen Anhänger längst ihre eigenen Wege gehen und jeder nur noch ein vermeintlicher Präraphaelit geblieben ist. Ausgenommen hiervon kann einzig und allein Holman Hunt werden, der fest wie ein Felsen inmitten der Brandung steht und bis auf den heutigen Tag der alten Kunst Treue bewahrt hat. Er will nichts davon wissen, daß Madox Brown derjenige sein soll, auf den die Ursprünge des Präraphaelismus zurückzuführen sind. Holman Hunt hat mir persönlich erklärt, er betrachte Madox Brown nicht als zu der von ihm, Rossetti und Millais gegründeten Vereinigung zugehörig.

Ich vermag mir sehr wohl diese Ansicht Holman Hunts zu erklären. Er will, obgleich Madox Brown seinen Schüler Rossetti entschieden beeinflußt hat, denselben doch nicht für so bedeutend gelten lassen, um den Lehrer als Stammvater des Präraphaelismus anzuerkennen. Hieraus ergeben sich wiederum naturgemäß zwei Folgerungen: Erstens, Holman Hunt stellt das Triumvirat, zu dem er gehört, als die alleinige Wurzel des Präraphaelismus hin. Ist ihm dieser Beweis gelungen, dann zerfällt das, was die Engländer ein Traumgebilde nennen, von selbst. Der Stammbaum der Präraphaeliten beginnt mit Rossetti, Holman Hunt und Millais, nicht aber mit Overbeck, Veit, Cornelius, Schadow, Kaulbach, Führich und den anderen Zugehörigen der deutschen Nazarener. Zweitens, da jedermann weiß, daß der Präraphaelismus ohne Ruskin niemals gesiegt hätte, so müssen wir den künstlerischen Stammbaum Ruskins verfolgen und dann kommen wir abermals zu Resultaten, die nur in geringerem Maße den Beifall der Präraphaeliten besitzen möchten.

Wenn ich weiter oben davon gesprochen hatte, daß, falls Madox Brown der Stammvater der neuen Bewegung sein soll, diese dann gewissermaßen von einer Nebenlinie der Kunst ihren Ursprung herleitet, so erbt bei Ruskin sozusagen die moderne englische Kunst von der Hauptlinie, d. h. sie führt



Abb. 82. Apsis in der amerikanischen Kirche zu Rom. Mosaik.
(Mit Erlaubnis von F. Hollyer in London W. 9 Pembroke Square.)



Abb. 83. König Cophetua und das Bettlermädchen.
(Mit Erlaubnis von P. und D. Colnaghi & Co. in London SW. 13 u. 14 Pall Mall east.
Photographie von W. E. Gray.)

von Ruskin zu seinen Lehrern: Copley Fielding, Prout, David Roberts und Turner. Mit anderen Worten, wir sind bei der Akademie angelangt, denn Turner war nicht nur ihr Mitglied, sondern auch Professor an derselben und ein Schüler von Reynolds. Ruskins Verdienst ist es gleichfalls, Turner, den Maler des Lichts und das vielseitigste Genie, welches je in der Landschaftsmalerei vorhanden war, zu den Ehren und zu der Anerkennung verholfen zu haben, die ihm thatsächlich gebühren. Turner, Bonington und Constable, der Vater der modernen Stimmungslandschaft, bedeuten in ihrer Art dasselbe, wie das große Dreigestirn im Porträtfach am englischen Kunsthimmel: Reynolds, Gainsborough und Romney.

Es wäre ein bitteres Unrecht, wenn man nicht ohne weiteres der Königlichen Akademie gegenüber anerkennen wollte, was sie seit Joshua Reynolds Zeiten, ganz besonders aber unter Leighton, durch Millais' vorbildliches Wirken als Maler und unter Sir E. Poynter für die Entwickelung der englischen Kunst gethan hat.

Trotz aller Verschiedenheiten und obgleich Burne-Jones künstlerisch exklusiv bleibt, geschieht es, daß die Beziehungen desselben zu Leighton und im Laufe der Zeit



Abb. 84. Andrea Mantegna: Die Madonna della Vittoria. Gemälde im Louvre zu Paris.
(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

auch zur Akademie einen freundlicheren Charakter annehmen und schließlich sogar zu seiner Aufnahme in dieselbe führen: 1885 wurde der Meister, obgleich er niemals in der Akademie bis zu diesem Zeitpunkte ausgestellt hatte, zu ihrem „Associate" gewählt.

Die „Grosvenor-Gallery" wird sicherlich am besten mit einem heutigen Sezessionsinstitute verglichen. Obgleich sie nur dazu dienen sollte, in gewissem Sinne der Königlichen Akademie Konkurrenz zu machen, so war die letztere so wenig eifersüchtig im Bewußtsein ihrer Macht und Unentbehrlichkeit, daß nicht nur Leighton, sondern auch einflußreiche Mitglieder des Senats jene Unabhängigkeitsbestrebungen förderten, und namentlich Burne-Jones in seinem bezüglichen Vorhaben freundliche Ermunterung zu teil werden ließen.

Ganz abgesehen von wirklich bestehenden, wohlwollenden Gefühlen für den letzteren, betrachtete der Präsident der Akademie die Errichtung eines neuen Ausstellungshauses schon damals als einen Abzugskanal für alle die Hunderte von Bildern, die jährlich von der Aufnahme im Burlington-House zurückgewiesen werden mußten. Seitdem vermögen sich noch ein halbes Dutzend Ausstellungsinstitute in London zu halten, ohne der Akademie irgend welche nennenswerte Konkurrenz zu bereiten. Im Gegenteil, die Zahl der Zurückgewiesenen wächst von Jahr zu Jahr, so daß diese die stattliche Ziffer von einigen Tausenden zuletzt erreichte. Niemand mehr wie die „Hängekommission" begrüßte daher jede neue, zu Ausstellungszwecken bestimmte Kunstgalerie.

Leighton war wie geboren zum Vorstande eines englischen Staatsinstituts. Aus einer sehr wohlhabenden Familie stammend, übte er mehr durch seine hinreißend liebenswürdigen, persönlichen Eigenschaften, seine soziale Stellung und seine bedeutenden Lehrvorträge, als gerade durch sein vorbildlich künstlerisches Schaffen einen maßgebenden Einfluß in den Kunstkreisen Englands aus.

Im Jahre 1874 hatte Leighton das Bild „Ein maurischer Garten" gemalt, das an Böcklin erinnert und in seiner Art ein Juwel genannt werden kann, indessen sein eigentlicher Ruhm datiert merkwürdigerweise, ebenso wie bei Burne-Jones, aus dem Jahre 1876 her. Für diesen war es die Serie der Schöpfungstage, für Leighton das Bild „Daphnephoria", das ihm die Gunst des englischen Publikums errang. Dies Kolossalgemälde stellt eine Triumphprozession der Thebaner, zu Ehren des Apollo und zum Gedächtnis eines Sieges über die Äolier dar. Der den Zug leitende jugendliche Priester in weißem Gewande ist



Abb. 85. Der auferstandene Christus.
(Mit Erlaubnis von F. Hollyer in London W. 9 Pembroke Square.)



Abb. 86. Gemaltes Glasfenster in der englischen Kirche in Berlin,
gewidmet dem Andenken Odo Russells.
(Ausgeführt von Morris & Co., London W. 449 Oxford Street.)

thatsächlich eine ungewöhnlich edle und schön empfundene Erscheinung, dagegen die übrigen Figuren und Gruppen weniger bedeutend. Hier an diesen beiden Werken läßt sich Burne-Jones, der Träumer von Träumen, und Leighton, der etwas kühle, dekorative Maler der klassischen Geschichte und Mythe, dessen akademischer Stil tadellos ist, gut vergleichen. Beide haben im Porträtfach nichts Außergewöhnliches geleistet. Burne-Jones, der einsichtig genug war, zu erkennen, daß in diesem Sonderzweige der Kunst sein eigentliches Feld in der Wiedergabe weiblicher Bildnisse lag, konnte hierin, seinem richtigen und natürlichen Gefühle folgend, Weichheit, Zartheit und Anmut zum vollen Ausdruck bringen.

Der Einfluß von Watts auf Leighton wird in zwei Werken ersichtlich. Das eine „Im Atelier“, 1870 in Venedig gemalt, befindet sich als Geschenk im Besitz von Watts; das andere, ein Porträt des Orientreisenden und Schriftstellers Burton, wurde der National-Porträt-Galerie vermacht. Dies gilt als das beste Bildnis, welches Leighton je schuf, denn es ist das einzige, in welchem Kraft und Energie sich aussprechen.

Burne-Jones hat es mit Leighton gemein, die Studien zu seinen Arbeiten mit



Abb. 87. „Israel geht trockenen Fußes durch den Jordan“.
Gemaltes Glasfenster in der St. Giles-Kirche in Edinburg.
(Ausgeführt von Morris & Co., London W. 449 Oxford Street.)

der größten Sorgfalt vorzubereiten. Der hier reproduzierte weibliche Kopf (Abb. 58) legt Zeugnis von dieser Thatsache ab. Es verging fast kein Tag, an dem der Meister nicht eine Bleistiftzeichnung anfertigte, wobei ihm sein großes Formengedächtnis gute Dienste leistete. Nur mühsam und nach unendlichem Studium vervollkommnete er sich in seinen Bildern, denn in dem ersten Teil seiner künstlerischen Laufbahn zeichnete er nicht besser wie Rossetti.

Ausgenommen Ingres, Menzel und Lawrence gibt es wohl kaum moderne Meister, die so umfassende, sowie an die alten Florentiner erinnernde Vorbereitungen veranstalten, und bilden beide Künstler in dieser Beziehung vielleicht den größten Gegensatz zu Alma Tadema, der nur sehr geringe Vorstudien betreibt. Am weitesten geht in dem erwähnten Punkte aber doch Leighton, der zuerst den Körper nackt zeichnet und dann in anderen Skizzen den Entwurf immer mehr entwickelt. Ja, in vielen Fällen geht Leighton noch darüber hinaus, und so wie Meissonier und einige andere Zeitgenossen, modellierte er seine Hauptfiguren in Wachs oder Gips. Mitunter geschah dies sogar in Bronze, wie bei den „Hesperiden“, von denen bereits an dieser Stelle die Rede war. Trotz einer derartig musterhaften Vorbereitung, guter Zeichnung, malerischer Erfassung und schöner Farben mangelt es bei Leighton an künstlerischem Herzblut. Keines seiner Werke nötigt uns den Ausruf ab: „Scendi e parla“, ein Bild, das uns Burne-Jones in seiner interessanten, allegorischen Serie „Pygmalion“ symbolisch vorführt.

Pygmalion, König von Kypros, faßte eine glühende Lei-

denschaft für das elfenbeinerne Bild der Aphrodite, nach Ovids Darstellung für das einer Jungfrau, welches er selbst gefertigt und das die Göttin auf seine Bitte belebte. Als dies geschehen, nahm Pygmalion die Belebte zur Gemahlin.

An diesem Cyklus von vier Bildern hat der Meister (mit Unterbrechungen selbstverständlich) in den Jahren 1868—1870 gearbeitet. Die Ölbilder sind Eigentum von Mr. John T. Middlemore, aber sie dienten außerdem als Illustration zu Morris' „Earthly Paradise". In dem Text des Buches heißt es: „Ein Mann aus Cypern, ein Bildhauer Namens Pygmalion, fertigte das Bildwerk einer Frau an, schöner als irgend eine bisher gesehene, und schließlich verliebte er sich in seine eigene Schöpfung derart, als ob sie lebte; als er nun Venus um ihren Beistand bat, erreichte er seinen Zweck, denn sie belebte in der That das Bildwerk und erschuf eine Frau, die Pygmalion heiratete." Wir dürfen nicht vergessen, daß wir hier ein im Volkston und in Prosa erzähltes Märchen vor uns haben und infolgedessen auch der bezügliche Stil kein ungeeigneter ist. In poetischem, rhythmischem Schwunge wurde die Mythe von Pygmalion in den „Idealen" Schillers allerdings etwas anders ausgedrückt:



Abb. 88. Der Garten des Pan.
(Photographie von Gaswell Smith in London W. 305 Oxford Street.)

„Wie einst mit flehendem Verlangen
Pygmalion den Stein umschloß,
Bis in des Marmors kalte Wangen
Empfindung glühend sich ergoß,
So schlang ich mich mit Liebesarmen
Um die Natur, mit Tugendlust,
Bis sie zu atmen, zu erwarmen
Begann an meiner Dichterbrust.

Und, teilend meine Flammentriebe,
Die Stumme eine Sprache fand,
Mir wiedergab den Kuß der Liebe
Und meines Herzens Klang verstand;
Da lebte mir der Baum, die Rose,
Mir sang der Quellen Silberfall,

Es fühlte selbst das Seelenlose
Von meines Lebens Wiederhall.

Bis an des Äthers bleichste Sterne
Erhob ihn der Entwürfe Flug;
Nichts war so hoch und nichts so ferne,
Wohin ihr Flügel ihn nicht trug.

Die Liebe mit dem süßen Lohne,
Das Glück mit seinem goldenen Kranz,
Der Ruhm mit seiner Sternenkrone,
Die Wahrheit in der Sonne Glanz!"

In dem ersten Bilde sehen wir Pygmalion gedankenvoll, mit gekreuzten Armen und von dem Wunsch beseelt, seinen Werken größere Schönheit wie bisher zu verleihen, oder gar sie so schön zu bilden, wie man im wirklichen Leben auf Erden nichts antrifft. In der Leere seines Hauses, seines Herzens und des ganzen Lebens sucht Pygmalion nach einem Ideal. Daß er Bildhauer ist, deuten die vor ihm befindlichen Statuen der Grazien an, aber sowohl diese, wie die hübschen jungen Mädchen außerhalb des Hauses, die körperliche Schönheit versinnbildlichend, vermögen seiner dürstenden Seele weder Befriedigung noch Trost zu gewähren.

Der Meister hat dem Bilde den Titel „The Heart desires", gegeben, den man am besten beibehält, weil alle umschreibenden Übersetzungen nicht vollkommen erschöpfend sind (Abb. 59). Das Werk ist bezeichnet und datiert: „E. Burne-Jones inv. 1868, pinxit 1870", und befand sich ursprünglich in der „Craven-Sammlung". Ausgestellt wurde es zuerst im Jahre 1879 in der „Grosvenor Gallery", und dann 1892 bis 1893 in der „New Gallery".

In dem zweiten Bilde der Serie „The Hand refrains" (Abb. 60), steht der junge Bildhauer mit Hammer und Meißel vor dem zwar tadellos vollendeten Marmorwerk, aber seine Seele dürstet und sehnt sich noch immer, wie ehedem, nach dem belebenden Ideal. Außerhalb auf der Straße gehen Frauen ihrem gewohnten Tagewerk in des Lebens Einerlei nach. Gemalt wurde das Bild 1869—1870 und in gleicher Weise wie das vorangehende ausgestellt.

Das dem dritten Gemälde beigegebene Motto: „The Godhead fires", gibt uns den Aufschluß darüber, daß Venus den Bitten des Künstlers Gehör geschenkt und sein Bild durch einen göttlichen Hauch belebt hat. Die Statue neigt sich zur Venus (Abb. 61), die in schöner transparenter Umhüllung, blumengekrönt, den Myrtenzweig in der Hand und von ihren Tauben umgeben, vor ihr steht und sie berührt. Durch diese Berührung wird der göttliche Funke übertragen und der tote Stoff lebt. Während der junge Bildhauer im Tempel zu der Göttin fleht, hat diese ihn bereits erhört. Das Werk wurde 1878 vollendet, dem Publikum gleichfalls unter denselben Umständen wie die anderen Teile der Serie zur Ansicht geboten und unter dem Titel „Die Geburt der Galatea" von C. W. Campbell in Mezzotintmanier schön wiedergegeben. Die Engländer halten unentwegt an dem Namen „Mezzotint" für diese Art des Kupferstiches fest, für den wir „Schab- oder Schwarzkunst" gebrauchen und der irrtümlich von anderen Nationen auch vielfach die „englische Manier" genannt wird, weil den Engländern die bezügliche Erfindung zukommen soll. — „The Soul attains" (Abb. 62) stellt die, dem Künstler bereitete Überraschung dar, als er, in seiner Behausung eintreffend, das von der Göttin belebte Bildwerk erblickt. Sein Wunsch ist erfüllt, sein Ideal gefunden! Pygmalion kniet vor seinem angebeteten Ideal, das beseelt, wahrhaft menschliche Gestalt angenommen und ihm halb traumhaft, keusch und zögernd, die Hand zum Bunde für das Leben überläßt.

Bei ihrer Vorliebe, Poesie mit bildender Kunst zu verbinden, hätten englische Künstler sich gewiß die Gelegenheit nicht entgehen lassen, Schillers bezügliche Verse aus dem Gedicht „Das Ideal und das Leben" unter die einzelnen Teile des Werkes zu setzen, wenn eine vollkommen ebenbürtige Uebersetzung (freilich gerade in diesem Falle eine der schwierigsten Aufgaben) vorhanden gewesen wäre. Wenn ich in der Mehrzahl von Künstlern sprach, so verstehe ich hier natürlich vor allem Burne-Jones und Morris, die in dem „Earthly Paradise" oft auf derselben Seite gemeinschaftlich an einer Illustration arbeiteten und ebenso anderwärts die Versunterschriften für Bilder gemeinschaftlich feststellten.

Daß auch in dem Gedicht „Das Ideal und das Leben", Schiller an die Mythe des Pygmalion gedacht hatte, geht unzweifelhaft aus den schwungvollen nachstehenden Versen hervor:

„Wenn, das Tote bildend zu beseelen,
Mit dem Stoff sich zu vermählen,
Thatenvoll der Genius entbrennt,
Da, da spanne sich des Fleißes Nerve,
Und beharrlich ringend unterwerfe
Der Gedanke sich das Element.
Nur dem Ernst, den keine Mühe bleichet,
Rauscht der Wahrheit tief versteckter Born;
Nur des Meißels schwerem Schlag erweichet
Sich des Marmors sprödes Korn."

Gemalt 1869—1879, treffen im übrigen auch für dies letzte Gemälde des „Pygmalion-Cyklus" die Daten der drei zuvor beschriebenen Bilder vollkommen zu. Im Jahre 1895 wurden die vier Bilder bei Christie in der Auktion mit 73 500 Mark bezahlt.

Wenn man Burne-Jones mit Pygmalion identifizieren will, so kann es sich bei dem vorliegenden Vergleich, um keine Mißverständnisse aufkommen zu lassen, einzig und allein um die Darstellung seiner Liebe zur Kunst handeln, in der er die hohe Göttin verehrt. Burne-Jones ist die Kunst stets eine heilige gewesen und mit Ausnahme derer, die dem Meister grundsätzlich abgeneigt waren, wird vor allem kein wahrer Kunstfreund an dem Bilder-Cyklus des Pygmalion Anstoß nehmen. Sein Ideal war nach kurzem Ringen und nachdem er die Universität Oxford verlassen, festgestellt und begleitete ihn vom Beginn bis zum Ende seiner Laufbahn. So wie er es hier wiedergegeben, kann man es sich schon gefallen lassen! Ihn selbst beglückte es, er war ein ganzer Künstler und wenn sein Ideal andere nicht befriedigte, so war ihm dies in seiner Eigenart ziemlich gleichgültig, denn mit Recht sah er das menschliche Glück als etwas Subjektives an, über dessen De-



Abb. 89. Die Tiefen des Meeres.
(Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin.)

finierung es aussichtslos sein würde, eine von allen anerkannte Formel zu finden. Burne-Jones bleibt persönlich glücklich in der Wiedergabe seiner melancholischen Werke, sie sind eben der Ausdruck seiner Kunst, seines Ideals, das keineswegs etwa für das alltägliche Leben den Weltschmerz im Gefolge führt. Seine Kunst ist trotz des ihr innewohnenden pessimistischen Zuges eine solche, daß es ganz vergeblich sein dürfte, aus ihr die Schlußfolgerung ziehen zu wollen: Burne-Jones habe einen inneren Kampf zwischen Ideal und Welt, Herz und Verstand, Freiheit und Konvenienz oder Natur und Kultur während seines Leben zu bestehen gehabt. Nachdem er sein Ideal schon frühzeitig gefunden, war überhaupt von einem inneren Zwiespalt niemals die Rede. Zudem deckte sich seine Kunst, so wie es Ruskin als unbedingt notwendig verlangt, vollständig ohne Rest mit seinen wahrhaft religiösen Anschauungen und mit seiner ganzen inneren Moral, so daß von einem sich unglücklich Fühlen absolut nicht das geringste verspürt werden konnte. Ob Ruskin mit Recht einen solchen Kanon grundsätzlich aufstellen durfte, ist eine andere Frage, auf die ich gelegentlich bei der Porträtur von Burne-Jones und des ersteren Abneigung gegen Lawrence zurückkommen will.

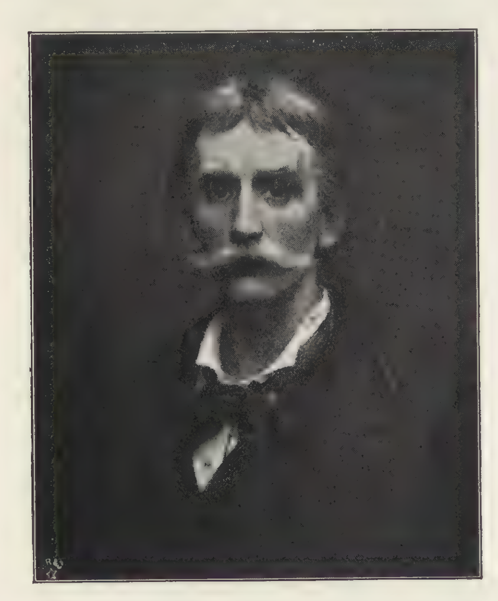


Abb 90. Mr. Charles Hallé.
Direktor der „New Gallery". Selbstporträt.
(Photographie von Henry Dixon & Son.)

Endlich war es dem Meister, nicht etwa wie bei Goethe, Bedürfnis, durch objektive Darstellung seines Weltschmerzes, wie im „Werther", das, was wir namentlich auf dem Kontinent seine Morbidezza nennen, zu überwinden. Dies hatte er eben durchaus nicht nötig, weil sein Pessimismus in der Kunst einfach seine malerische Sprache und der Ausdruck, der ihm am geeignetsten erscheinenden ästhetischen Form ist. Hierdurch wird Burne-Jones eine der merkwürdigsten Erscheinungen in der gesamten englischen Kunst, auf den in dem obigen Sinne Schillers Worte recht treffend Anwendung finden:

„Aber in den heiteren Regionen
Wo die reinen Formen wohnen,
Rauscht des Jammers trüber Sturm nicht mehr.
Hier darf der Schmerz die Seele nicht durchschneiden."

Burne-Jones besaß außerhalb seiner Kunst, im persönlichen Verkehr, ein heiteres und liebenswürdiges Temperament, das in keiner Weise auf krankhaften Weltschmerz schließen läßt. —

„Cassandra" (Abb. 63), eine Studie in roter Kreide und die Bleistiftzeichnung vom Kopfe des Pianisten „Paderewski" (Abb. 64), weisen alle Vorzüge des Meisters auf. Er ist ein unbedingt sicherer Zeichner, der mit Leichtigkeit das Geistige in der Persönlichkeit erkennt und im Bilde auszudrücken vermag. Hier in dem Bildnis des bekannten Tonkünstlers hat Burne-Jones vielleicht überhaupt die meiste ihm für das Porträtfach zu Gebote stehende Kraft entwickelt. Es ist wohl möglich, daß sich in den hinterlassenen Mappen des Meisters ähnliche oder vielleicht sogar noch energievollere Porträtzeichnungen vorfinden, aber in den durch Ausstellung bekannt gewordenen Ölbildnissen dominiert fast ausnahmslos die weichere Linie und drückt denselben die bereits hinlänglich genug hervorgehobenen charakteristischen Merkmale des Malers auf. Zu der letzteren Klasse von Porträts gehören namentlich die der Misses Graham, 1879, von Lady Frances Balfour und Miß Gertrude Lewis 1881 hergestellten. Sobald der Künstler zu der Farbe übergeht, die im Gegensatz zu der Zeichnung das Gefühl im Bilde vertritt, wird er in der Sondercharakteristik seines Modells schwankender und zuletzt kehrt er in den ihm so geläufigen Typus zurück, wie er z. B. in

dem Porträt seiner Tochter ausgedrückt erscheint. Dies Bildnis von Miß Margaret Burne-Jones, jetzigen Mrs. Mackail, hinter der kunstvoll ein Spiegel drapiert ist, zeigt die Dame in blauem Kleide, dreiviertel Figur, mit gefalteten Händen, in sitzender Stellung. Das Gemälde stammt aus dem Jahre 1886, wurde 1887 in der „Grosvenor" und 1892—1893 in der „New Gallery" ausgestellt und gehört der Gattin des Meisters, Lady Burne-Jones.

Von männlichen Porträts soll nicht unerwähnt bleiben das 1880 von Mr. Graham und 1881 von Mr. Benson angefertigte. Seinem ganzen Naturell nach liegen dem Meister die Kinderporträts besonders gut, und bleibt es aus diesem Grunde zu bedauern, daß er der betreffenden Spezialität entweder nicht mehr Beachtung schenken konnte oder wollte. Weitaus das Gelungenste in gedachter Beziehung stellen die beiden Abbildungen von „Master Comyns Carr" (Abb. 65) und „Miß Dorothy Drew" (Abb. 66) dar. Der erstere ist der Sohn von des Meisters Freunde, Comyns Carr, der schon mehreremal an dieser Stelle erwähnt worden war, und die letztere die Enkelin des großen Staatsmanns Gladstone. Obgleich jenes 1883 und dies erst 1894 gemalt wurde, so gehören die beiden Bilder als typische des Meisters und ihrem inneren Wesen nach so zusammen, daß die strenge Festhaltung der chronologischen Folge weniger in Betracht kommt. Zudem bildet die gesamte Porträtmalerei für den Meister nur eine Episode, eingestreut, wie man so zu sagen pflegt, in den Roman seines Lebens und seiner Kunst, nicht aber diese selbst.

„Master Comyns Carr", dies kleine Männchen, ist das Rührendste was man sehen kann! Ausgeprägte Individualität in den Zügen, ernst, fast traurig blickt er drein, als ob er auch schon auf König Arthurs Wiederkehr wartete, von dessen Sage und Thaten der Vater so schön zu erzählen weiß. „Miß Dorothy" verlangt in ihrer echt kindlichen Darstellung zwar nicht minder ernsthaft aufgefaßt zu werden, aber diesem kleinen Persönchen leuchtet der Schalk aus den Augen. Beiden Kindern, mit gefalteten Händen und nur notdürftigst bekleidet, könnte man im Bilde auch die Titelüberschrift „Das Morgen- und das Abendgebet" geben. Nachdem die Porträts schon vorher ausgestellt worden waren, geschah dies zuletzt in der „New Gallery" 1898—1899. Das Bildnis von Philips Comyns Carr, welches hier mit der freundlichen Bewilligung des Vaters reproduziert wurde, trägt das Monogramm von Burne-Jones, London 1882 und die Bezeichnung: „to J. A. C." (Carr).



Abb. 91. Das Bad der Venus.
(Mit Erlaubnis von F. Hollyer in London W. 9 Pembroke Square.)

Die Nachfragen nach Porträts wuchsen

mit der Berühmtheit des Meisters. Zu seinem Lobe muß es ihm nachgesagt werden, daß er sich niemals hat verleiten lassen ein Modeporträtmaler zu werden. An Verlockungen aller Art fehlte es nicht, aber teils wollte er niemand malen, der ihm nicht sympathisch war, teils waren seine äußeren Verhältnisse derart, daß er die höchsten Anerbietungen mit Gleichmut abweisen konnte.

Nur ein Porträt, das von „Miß Fitzgerald", entstand 1884, dagegen wurden die beiden von „Miß Morton und Miß Katherine Lewis" 1887 vollendet. Das letztere, mit der Widmung: „E. B. J. to G. B. L." versehen, befindet sich im Besitz von Lady Lewis. Im Jahre 1893 wurden gleichfalls zwei Porträts und zwar die von „Lady Windsor" (Abb. 67) und „Miß Amy Gaskell" (Abb. 68), jetzige Mrs. Bonham beendet. Das erstere, Lord Windsor gehörig, zeigt auffallend genau den Typus, der Burne-Jones in seinen figürlichen Kompositionen vorschwebt, ja fast könnte man glauben in diesen hin und wieder Lady Windsor selbst zu erblicken. Um die hochgewachsene Figur in dem Zimmer nicht gedrückt erscheinen zu lassen, greift der Künstler zu seinem alten Hilfsmittel: Er zeichnet die Thür, durch die Lady Windsor tritt, möglichst schmal und hoch, aber noch immer nicht hoch genug, denn die Dame berührt mit dem Kopfe beinahe den oberen Thürpfosten. Wir haben hier die Analogie zu der „Verkündigung" (Abb. 53) und zu dem „Ehernen Turme" (Abb. 45).



Abb. 92. Sponsa di Libano.
(Mit Erlaubnis von F. Hollyer in London W. 9 Pembroke Square.)

Als weibliches Porträt gebührt dem von „Miß Gaskell" ohne Zweifel der erste Preis. Bei seiner Ausstellung im Jahre 1894 in der „New Gallery" erregte das Werk die allgemeinste Bewunderung. Die Einfachheit, die natürliche Haltung, das ungezwungen Vornehme im Wesen und der sympathische Ausdruck des Gesichts, der aber eines gewissen mystischen Zuges nicht entbehrt, machen dies Bild zur Perle unter den Porträts des Meisters. Wenn auch einzelne Kritiker die technische Seite, so z. B. den Farbenauftrag und dergleichen tadeln, so ist jedoch das Werk, als Ganzes



Abb. 93. Sandro Botticelli: Geburt der Venus. Florenz. Uffizien. (Nach einer Photographie von Anderson, Rom.)

aufgefaßt, so überaus gelungen, daß alle kleineren Nebenrücksichten schweigen müssen. Der durchsichtige Teint im Gesicht, sowie die durchschimmernde Hautfarbe von Stirn und Hals geben dem Kopf den höchsten Reiz, so daß es dem Beschauer wirklich ganz gleichgültig sein kann, durch welche technischen Hilfsmittel dieser Effekt erreicht wurde. Übelwollende Kritiker ließen sogar den Ruf „Mache" ertönen, während sie doch als Kenner gleichzeitig ihre geheime Freude an solch einem Kopf empfanden.

Selbstverständlich vermag ein einzelnes derartig gelungenes Bild den Meister nicht unter die wirklichen Porträtisten zu versetzen, wie sie unter seinen Zeitgenossen vor allem Watts und Herkomer sind, deren malerische Handschrift in diesem Genre vollständig ausgebildet erscheint und unter Hunderten von Bildern anderer Künstler sofort herauszuerkennen ist.

Auch in der gesamten englischen Porträtkunst besteht eine nicht zu verleugnende Kontinuität. Während seines Lebens hat Ruskin mit fast diktatorischer Macht seine bezüglichen Ansichten zur Geltung gebracht.

Ob er, trotz der ungewöhnlich hohen Verdienste um die englische Kunst, berechtigt erscheint, als derart unfehlbar angesehen zu werden, wie es damals thatsächlich der Fall war, verneinen heute bereits die Epigonen. So hatte er erklärt: „Die Gründung der edelsten Kunstrichtung, die man seit 300 Jahren gekannt hat, wurde von den Präraphaeliten in England bewerkstelligt." Von den Niederländern in der „Nationalgalerie" sagt er: „Diese Sudeleien hängen in der Galerie und Turners Bilder im Keller." Er ist also der Ansicht, daß es besser wäre, die Niederländer gar nicht im Museum zu haben, wenn es aber sein müßte, diesen den bisherigen Platz der Turnerschen Bilder anzuweisen. Was nun vor allem das eigentliche Genrebild anbetrifft, so haben die Engländer niemals die Werke der alten Holländer aus ihrer sogenannten goldenen Epoche erreicht. In einzelnen Fällen mag dies für Porträts, nicht aber im ganzen für das Porträturfach gelten. Jedenfalls ist Burne-Jones der letzte, welcher sich in dieser Sonderheit mit den Niederländern messen könnte oder will.

Der Zufall hat es gefügt, daß kürzlich wegen Raummangels in der nämlichen Galerie abermals ein Teil des Souterrains mit Werken Turners angefüllt wurde, und handelt es sich diesmal um seine berühmte Aquarellsammlung, die hier Unterkunft fand. Die Galeriedirektion schuf aus den betreffenden Räumen was überhaupt nur möglich und erreichbar war, indessen gerade anheimelnd ist der Aufenthalt daselbst doch nicht geworden.

Millais' Sohn legt seinem Vater ein nicht ganz so scharfes Urteil wie das Ruskins und dem Sinne nach wie folgt in den Mund: Wenn man die Porträts Rembrandts, Reynolds und der ersten modernen englischen Maler nebeneinanderhält, so können sie mit jenen ganz getrost und vollkommen ebenbürtig den Vergleich aushalten. Da Burne-Jones nicht zu den eigentlichen Porträtmalern gerechnet werden kann, so nehme ich an, daß Millais ihn nicht in diese Kategorie einbezogen wissen will. Eine große Pinselführung tritt in den Porträts von Burne-Jones nicht hervor, ebenso sind die Farben seiner Palette nicht so vielseitig und glänzend wie bei Millais, dafür aber hat er die Einheit seiner Kunst gewahrt.

Als wirkliche Porträtisten kommen von den großen modernen englischen Meistern nur Herkomer, Watts und Millais, die beiden letzteren jedoch nicht ausschließlich als solche in Betracht. Von den Bildnissen Ruskins, den übrigens Groß und Klein gemalt hat, gelangen nur die von Watts und Herkomer, sowie die von unserem Landsmann Sir Edgar Böhm angefertigte Büste zum engern idealen Wettbewerb. Millais' 1854 gemaltes Porträt Ruskins in ganzer Figur zur Seite der Wasserfälle von Glenfilas im schottischen Hochlande, stellt sogar eine recht schwache Arbeit des Künstlers dar, obgleich seine Kunst sich sonst vielleicht gerade am besten im Porträt bewährt. Die psychologische Tiefe von Watts ist ihm allerdings nicht gegeben; ebenso werden die Porträts am Ende seiner Laufbahn schablonenhaft.

Die Engländer geben dessenungeachtet immer seinen Genrebildern den Vorzug, weil er in diesen den nationalen Charakter am sichersten trifft. Sizeranne spricht die Ansicht aus, daß Millais, welcher, als der



Abb. 94. Minerva und Perseus.
(Photographie von Gaswell Smith in London W. 305 Oxford Street.)

am meisten englische Künstler in seinem Vaterlande angesehen wird, ungemein viel charakteristische Züge von den Franzosen mit über den Kanal, in seine eigene Kunst hinübergenommen hat. Zum Schluß schreibt er über Millais: „Seine ganze Laufbahn kann man historisch und ästhetisch mit den Worten erklären: Von Ruskin zu Pear's Soap." Eins seiner volkstümlichsten Bilder betitelt sich nämlich „Seifenblasen", das er als Reklame für den großen Seifenfabrikanten Pear anfertigte.

Wenn man erwägt, daß die Verachtung gegen die ursprünglichen Mitglieder der

Präraphaeliten und ihren Anhang einen derartig brutalen Charakter annahm, daß sie sogar in öffentliche Beschimpfung ausartete und man verlangte, deren Werke vor dem Schlusse der bezüglichen Ausstellungen von letzterer entfernt zu sehen, so kann man sich Ruskins Despotenstellung vergegenwärtigen, die ihre Begründung in der Thatsache fand: Die Brüderschaft der Präraphaeliten vor ihrem sicheren Untergange bewahrt zu haben. Geeignete philosophische Betrachtungen über das Wandelbare im Leben ließen sich leicht an den hier zur Sprache gebrachten Sachverhalt anknüpfen, ebenso über den Eindruck, den man erhält, wenn man vergleichsweise ein Porträt Rembrandts einem solchen von Burne-Jones gegenüberstellt. Trotzdem, d. h. der ausgesprochenen Schwäche des letzteren gegenüber, erhebt Ruskin den englischen Meister bis in den Himmel.

Man darf niemals vergessen, daß Ruskin, ungeachtet seiner großartigen Charaktereigenschaften, seines hohen und vielseitigen Talents durch und durch Engländer war, und daß ebenso bei ihm, wie bei den meisten seiner Landsleute, in letzter Instanz die Nationalität vor allen übrigen Rücksichten die Grundlage für eine Entscheidung bildet, wenn es sich um die Förderung englischer Kunst handelt.

Die Genrebilder Millais' erregen auch deshalb so hohes Interesse, weil die handelnden Personen beinahe durchweg die Züge von Familienmitgliedern und Bekannten tragen und fast zu Porträts werden. In den Gemälden von Burne-Jones bleibt der figürliche Typus ein derartig festgelegter, daß, selbst wenn Porträtähnlichkeit vorhanden sein sollte, uns dies kaum interessiert, soweit es das Bild selbst betrifft. Selbstverständlich gilt dieser Ausspruch nicht für den Kunsthistoriker und Biographen. Des Meisters Werk „Flamma Vestalis“ (Abb. 69) soll das beste Porträt seiner Tochter, der bereits erwähnten Mrs. Mackail (Abb. 70) sein; so wenigstens versichern Eingeweihte. Das letztgenannte Werk befindet sich im Besitz von Lady Burne-Jones.

Nach jenem 1886 angefertigten und nur in den Größenverhältnissen abweichend, entstand 1896 eine fast identische Replik der „Flamma Vestalis“. Beide Ölbilder stellen ein Mädchen in tief dunkelblauer Kleidung mit etwas hellerer Kopfbedeckung dar, in der linken Hand einen Rosenkranz haltend, von dem schon bei Gelegenheit der Beschreibung des Gemäldes „Glaube“ (Abb. 30) die Rede war. Auf dem rechten Ärmel, in Schulterhöhe, ist die einem Ordensabzeichen nicht unähnliche Stickerei, in Form einer Hand mit Flamme, angebracht. Vielleicht wollte auch der Meister hierdurch den antiken Titel des Bildes, gegenüber dem Rosenkranz, rechtfertigen. Wasser, Boote und Häuser bilden den landschaftlichen Hintergrund. Der Rand des Gemäldes nimmt, ähnlich wie im „Glücksrad“ (Abb. 40), der „Sibylle“, dem „Engel im sechsten Schöpfungstage“ (Abb. 55) und anderen, den Arm der Figur zum Teil mit fort. „Flamma Vestalis“ wurde in einer außerordentlich gut gelungenen Radierung von E. Gaujean für die Firma Agnew & Sons in Schwarz und Weiß übertragen, nach welcher die hier vorliegende Reproduktion mit gütiger Erlaubnis des genannten Hauses vorgenommen werden konnte. Das Originalgemälde befand sich zur Zeit der letzten Ausstellung in der „New Gallery“, 1898—1899, im Besitz von Lord Davey.

Verwandtschaft mit diesem Werke zeigt „Die Sibylle“ (Abb. 71), eine schlanke Figur, in den Händen eine Pergamentrolle haltend, aus der das unabänderliche Schicksal des Einzelnen und der Gesamtheit ihr offenbar wird. Auch das war Prädestination, daß sie von ihren neun Büchern erst sechs verbrennen mußte, damit die drei erhaltenen Wert erlangten; ob aber diese Thatsache selbst, d. h. die Vernichtung, in einem der neun Bücher angegeben war, hat die Sibylle nicht bekannt. Augustus traute den Weissagungen nicht recht und ließ die seiner Ansicht nach „unverdächtigen“ im Tempel des palatinischen Apollo sammeln, die dann nach abermals 500 Jahren auch als „verdächtig“ angesehen wurden.

Burne-Jones hat das Thema der „Sibylle“ mehrfach variiert, so als „Sibylla Tiburtina“ und „Sibylla Delphica“. Die zum Abdruck gelangte Wiedergabe ist gleichfalls wie bei der „Flamma Vestalis“, durch die Bereitwilligkeit der Herren Agnew & Sons ermöglicht, und zwar nach der von C. Waltner bewerkstelligten Radierung.



Abb. 95. Perseus und die Gräen.
(Photographie von Gaswell Smith in London W. 305 Oxford Street.)

Diese ausgezeichnete Arbeit läßt besonders deutlich Licht und Schattierung im Faltenwurf der schönen Gewandung erkennen. Die Kopfbinde der Sibylle gleicht so ziemlich der von der „Flamma Vestalis“ getragenen.

Dem inneren Wesen nach gehört das, vollständig in der Porträtmanier des Meisters gehaltene Werk „Vespertina Quies“, in den letztgenannten Sonderkunstzweig. Für die Öffentlichkeit blieb das Werk bisher allerdings nur ein Halbporträt, denn wir erfahren weiter nichts, als daß wir ein mit Arm und Hand sich auf die Balustrade lehnendes, junges Mädchen in dunkelblauem Kleide vor uns haben. Die Ideen, welche den Meister in seinem Innersten beschäftigen, ja, bewegt haben müssen und durch die ununterbrochene Ideenkette von „Glaube“ und „Flamma Vestalis“ bis zur „Vespertina Quies“ (Abb. 72) gekennzeichnet werden, können hierüber keine Zweifel aufkommen lassen. Bei einem Manne von der inneren Wahrhaftigkeit wie bei Burne-Jones, der keine Kompromisse mit der Außenwelt abschließt, wird der malerische Ausdruck seiner Gedankenwelt niemals durch Zufälligkeiten bestimmt.

„Vespertina Quies“, die uns vorbereitend die feierliche innere Sammlung für die großen Feste geben soll, läßt hier im Bilde deutlich erkennen, worum es sich handelt. In der einsamen, hügeligen Landschaft, fern von dem Treiben der Welt, steht ein Kloster, zu dessen hoher und schmaler Pforte aus der Richtung des jungen Mädchens herkommende Stufen

führen. Entsagend zieht das gewiß liebenswerte Wesen den Verlobungsring vom Finger, um die Braut Christi zu werden. Gemalt wurde dies im Besitz von Mrs. Maurice Beddington befindliche Bild 1893 und später von E. Boilvin radiert. Bei dieser Gelegenheit will ich darauf aufmerksam machen, daß vielfach gerade die besten Übertragungen moderner englischer Originalgemälde durch den Stich von ausländischen Künstlern bewirkt wurden.

Zur Zeit als Burne-Jones Theologie in Oxford studierte, stand die dortige Universität noch unter den erschütternden Zeichen des Puseyismus. Wilberforce, der Bruder des Bischofs von Oxford, der spätere Kardinal Newman und Manning waren zum Katholizismus übergetreten, da sie in ihrer Aufrichtigkeit erkannten, daß der Puseyismus keine wirkliche Scheidewand zwischen der anglikanischen und katholischen Kirche bilden konnte. Die Geistlichkeit der letzteren besitzt ein feines Gefühl für jeden katholischen Zug in der Kunst, und kann es daher kaum überraschen zu hören, daß der vielbeschäftigte Kardinal Manning, wenn es ihm irgend möglich war, Kunstausstellungen besuchte, in denen ein Bild von Burne-Jones vorhanden war.

Eine immermehr sich bemerkbar machende, eigentümliche Erscheinung in der englischen Kunst bildet die Thatsache, daß die nächsten Anverwandten der großen Künstler, falls diese es nicht selbst thun, Bücher und Memoiren über ihre Väter, Gatten u. s. w. veröffentlichen. Infolge der Pietätsrücksichten, welche selbstverständlich der Sohn dem Vater gegenüber in einem solchen Werke obwalten lassen muß, sowie der subjektiven Voreingenommenheit, hören wir natürlich von wirklicher, eigener Kritik herzlich wenig, dagegen, wie bei Millais z. B., sehr viel über das angeblich unzutreffende Urteil anderer. Wir erfahren aus leicht erklärlichen Gründen zwar eine Menge interessanter Details, Anekdoten aller Art und die Meinung des Verfassers, die er wünscht von uns geteilt zu sehen, aber schließlich gerade für die Charaktere entscheidend aufklärende und zu ihrer Beurteilung wichtige psychologische Momente verschweigt er.

So geht Millais kurzer Hand darüber hinweg, daß seine Mutter die frühere Gattin Ruskins war, und nicht genug hiermit, legt er obenein in diese kurze betreffende Bemerkung den Sinn, als ob Ruskin der schuldige Teil und dadurch die Veranlassung zur Trennung gewesen sei. Wenn der Schüler seinem Meister, Wohlthäter und Freunde die Frau abwendig machte, um sie selbst zu heiraten, so ist dies doch eine Thatsache, die auf ihre beiderseitige künstlerische Schaffensthätigkeit von höchstem Einflusse sein mußte. Weil naturgemäß der Sohn solche Punkte nicht berühren mag, die aber unbedingt wesentlich zur Beurteilung sind, so ergibt sich von selbst das Mißliche der von so nahestehender Seite abgefaßten Biographien.

Lady Burne-Jones arbeitet seit längerer Zeit an den „Denkwürdigkeiten", die sie ihrem Gatten widmen und in ihrer Liebe und Verehrung für den Verstorbenen ihm als litterarisches Denkmal setzen will, gleich wie die Familie Mittel zur Errichtung eines sichtbaren Erinnerungszeichens, in der Form eines Kunstdenkmals und unter dem Aufruf „Burne-Jones-Memorial-Fund" sammelt. Burne-Jones selbst dachte eine Zeit lang daran, Litterat zu werden. Ihn von dieser Idee zurückgebracht zu haben, muß Morris als ein wahrhafter Freundschaftsdienst angerechnet werden. Schon in Oxford erklärte der letztere seinem Studiengenossen: „Du wirst dich immer in der Idee verlieren, sobald du Prosa schreibst, und Verse zu machen, fehlt dir die Fähigkeit. Ich möchte dich lieber als einen guten Geistlichen, als einen Dichter zweiter Klasse sehen!"

Die bisher schon hier und dort gelegentlich erfolgten Mitteilungen und Veröffentlichungen ehemaliger Präraphaeliten sind deshalb wertvoll und interessant, weil sie uns zeigen, daß, nachdem sie sich getrennt hatten, einige den Versuch machen — natürlich nur im künstlerischen Sinne gesprochen — sich gegenseitig von den Rockschößen abzuschütteln und ihre frühere Verbindung zu verleugnen. Ebenso vereinigen sich zwei von ihnen, um gegen einen dritten Partei zu nehmen, und um ihm zu erklären, daß er eigentlich niemals zu ihnen gehört hätte.

Sehr schlecht kommt in dieser Beziehung Rossetti fort, der als halber Ausländer am unbedenklichsten über Bord geworfen werden



Abb. 96. Perseus und die Meernymphen. (Photographie von Gaswell Smith in London W. 305 Oxford Street.)

kann. Erst wenn ein Eingewanderter den Titel „Sir" erlangt, auf den die Engländer sowohl absolut als auch relativ dem Adel der kontinentalen Nationen gegenüber einen unverhältnismäßig hohen Wert legen, wird er als ganz zu ihnen gehörig betrachtet.

Im Jahre 1886 spricht Holman Hunt noch von „Dreien". (Er selbst, Millais und Rossetti.) Der erstere sagt: „Die Kunst würde aufgehört haben, für einen von uns Dreien das leiseste Interesse zu besitzen, hätte es sich nur darum gehandelt, eine reale Naturerscheinung mehr oder weniger sorgfältig wiederzugeben." Holman Hunt schreibt dann an den Sohn Sir John Everett Millais, nach dessen Tode: „. . . damals war es, daß Ihr Vater und ich uns entschlossen, einen absolut unabhängigen Stil für unsere Kunstentfaltung anzunehmen,

um unser Dogma und das, was wir für schicklich hielten, auszudrücken.“ Von Rossetti ist also vorläufig noch nicht die Rede, als es aber geschieht, beeilt sich Millais, uns zu erklären, sein Vater habe ihm mitgeteilt: Rossetti sei niemals von irgend welchem Einfluß auf ihn gewesen und konnte auch einen solchen nicht ausüben, da seine Ideale (Millais) und die von Holman Hunt vollständig von denen des Italieners abwichen. Der Sohn scheint seines Vaters Bild „Lorenzo und Isabella“ vergessen zu haben, in welchem die beiden Brüder Rossetti als Hauptpersonen dargestellt sind! Das muß man Burne-Jones zum uneingeschränkten Lobe nachsagen, daß er ein guter, aufrichtiger und treuer Freund war. Stets hat er Ruskin, Rossetti, Morris und Swineburne nicht nur in großen Dingen, sondern auch gegen den kleinlichen Klatsch auf das äußerste verteidigt. Den Angreifern hat er oft genug zugerufen: „Wozu gibt es denn überhaupt Grundsätze? Für mich dienen sie zur Beaufsichtigung, für Euch scheinen sie zur Unterdrückung des Gefühls vorhanden zu sein!“

Während der Präraphaelismus in seiner Sturm- und Drangperiode in England noch nicht Wurzel gefaßt hatte, war im Porträtfach der Einfluß von Sir Thomas Lawrence — uns vorzugsweise als der „Wiener Kongreßmaler“ bekannt — in der Heimat vorherrschend geblieben. Er gehörte zu denjenigen Künstlern, die sich ganz ausschließlich nur mit Porträtur beschäftigten, und, da er gleichzeitig Präsident der Akademie (1820—1830), sowie auch mit 23 Jahren schon zum Hofmaler ernannt worden war, so bildete seine Laufbahn eine ununterbrochene Kette von Triumphen, Anerkennungen und Ehrenbezeugungen bis zu seinem Tode. Der unmittelbare künstlerische Stammbaum von Sir Thomas Lawrence geht auf Reynolds, mittelbar bis zu van Dyck und den eingewanderten Künstlern, wie Peter Lely aus Soest und Gottfried Kneller aus Lübeck, zurück, die beide als Hofmaler die Schönheiten jener Epoche porträtierten.

In den letzten zwanzig Jahren seines Lebens wurde Lawrence allerdings etwas überschätzt, aber dadurch, daß Ruskin und Carlyle seiner Kunst dann den Krieg erklärten, und ersterer seine Anhänger, namentlich die Präraphaeliten, vor ihm warnte, gelang es seinem machtvollen Einfluß, jenen immer mehr der Beachtung zu entziehen, bis er schließlich, so unglaublich es auch klingt, durch die Franzosen wieder in seine alten Ehren in England eingesetzt wurde. Wir haben hier den Fall zu verzeichnen, daß Ruskin, indem er seinen Anhängern das eigene Urteil zur Richtschnur aufzudrängen versuchte, sich wirklicher Kunst gegenüber bis zur äußersten Unduldsamkeit verleiten ließ.

Warum war nun Lawrence in die Acht erklärt worden? Weil Ruskin den Grundsatz aufgestellt hatte, daß ein unmoralischer Mensch kein gutes Bild oder überhaupt kein wahres Kunstwerk erzeugen könnte und daher gebieterisch verlangte: Die Moral im Künstler solle gleichen Schritt mit seiner Kunst halten, und Lawrence diesen zum Gesetz erhobenen Ausspruch Ruskins nicht gerecht werden konnte. Wenn man ohne weiteres des ersteren Moral verurteilt, so muß man doch ebensogut seine Kunst anerkennen. Alle Anhänger Ruskins waren doch nicht derart sittenrein, daß sie ohne jedes Bedenken den ersten Stein auf Lawrence werfen konnten! Aus dem Werke Lord Gowers über den letzteren erfahren wir den Hauptanstoß, den er bei Ruskin erregt hatte. Lawrence stand der Familie der berühmten Schauspielerin Fanny Kemble und der von Sarah Siddons, der größten Tragödin, die England je besaß, und der einzigen Schauspielerin, der hier ein öffentliches Denkmal gesetzt wurde, sehr nahe. Fanny Kemble, als Hauptzeugin, schreibt in ihren Memoiren über Lawrence: „Seine Sentimentalität war von einer verderbenbringenden Art, da sie nicht nur Frauen veranlaßte, sich in ihn zu verlieben, sondern ihn auch glauben machte, daß er jene aufrichtig liebte und außerdem offenkundig mehr wie eine zu derselben Zeit.“ Der Wert von Lawrences Porträts, dem in Frankreich Gérard am nächsten kommt, wird dadurch bedeutend erhöht, daß diese meist berühmte Personen darstellen. Ein Werk kann gut sein, wenn es auch mit unserer Weltanschauung nicht in Einklang zu bringen ist. Ruskin war tief überzeugt davon, daß es ihm zuerst gelungen sei, allgemeine Gesetze für die Kunst entdeckt zu haben, während, im Grunde genommen, die letzteren

doch nur aus Urteilen bestanden. Welchen gewaltigen Einfluß ein großer Porträtmaler ausüben kann, beweist ein Ausspruch



Abb. 97. Der Schicksalsfelsen. (Photographie von Gaswell Smith in London W. 305 Oxford Street.)

Cromwells, nach welchem ihm niemand so sehr geschadet habe wie van Dyck oder wie die Engländer sagen: Sir Anthony Vandyck. Er war es, der am meisten dazu beigetragen hatte, das loyale Andenken an die Königsfamilie und an die Stuarts im Volke lebendig zu erhalten. Die natürliche, in den Porträts von Burne-Jones zum Ausdruck gebrachte Einfachheit, Anspruchslosigkeit und Bescheidenheit bildet einen eigenartigen und vorteilhaft hervortretenden Zug in seiner Kunst. Viele seiner großen Vorgänger stellen die eng-

lischen Misses und Ladies klug, schön, vornehm, voller Adel und in eleganten Figuren, wie Tassos Prinzessinnen in Englisch übersetzt, aber mit einem Stich ins Hochmütige dar. —

Die anerkannt größte Porträtkenntnis in England besaß George Scharf, der Sohn eines aus Bayern eingewanderten Künstlers. Der Vater hat am meisten dazu gethan, um Senefelders Erfindung, die Lithographie, praktisch in England zur Ausübung zu bringen; der Sohn, später Sir George Scharf, war mit Lord Stanhope die Haupttriebfeder zur Gründung der „National Portrait Gallery“, ein Unternehmen, für das sich auch besonders der Prinz-Gemahl Albert interessierte. Sir George Scharf bekleidete fast 40 Jahre, d. h. von 1856 bis 1895, das Amt als Direktor des genannten Instituts.

* * *

Zu der Chronologie der Werke von Burne-Jones zurückkehrend, soll zunächst aus dem Jahre 1880 das sehr anmutige, Lord Battersea gehörige und von Jasinski radierte Ölbild (Abb. 73) „Die goldene Treppe“ erwähnt werden. Achtzehn junge Mädchen mit antiken Musikinstrumenten scheinen einen Hochzeitszug anzuführen. Nach den Tauben in der Lichtöffnung des Hauses zu schließen, mag der Meister seinem Gemälde eine derartige Idee wohl zu Grunde gelegt haben. Er arbeitete an demselben vier Jahre lang, und als ein Bekannter ihn eines Tages fragte, ob er sein Werk bald beendet haben würde, antwortete er: „Ja, ich hoffe es, weil mich diese Arbeit ermüdet, und ich der vielen Modelle überdrüssig bin.“ Das Bild ist fast monochrom im Elfenbeinton mit grauen Schattierungen ausgeführt, und war zu demselben bereits seit dem Jahre 1872 eine Zeichnung angefertigt worden.

In demselben Jahre wie „Die goldene Treppe“ entstanden gleichfalls die beiden hübschen, ursprünglich als Vorlagen für Reliefs gedachten Ölbilder „Die Waldnymphe“ (Abb. 74) und „Die Meernymphe“ (Abb. 75). Besonders erwarb sich die erstere allgemeinen Beifall in England, während hinsichtlich der „Meernymphe“ anerkannt wurde, daß die Gesamtkomposition zwar gefällig, und einzelne Details, wie z. B. die Fische, gut ausgeführt wurden, dagegen die blauen Wogen doch zu sehr an Theaterszenerie oder an Bilderbücher erinnern. Nicht zu oft hat der Meister, wie unter andern in dem „Bad der Venus“ (Abb. 91), ausdrücklich nur um der Schönheit des weiblichen Körpers willen diesen unverhüllt gemalt, sondern da, wo es geschieht, betrifft es meistens allegorische Sujets. Immer aber, selbst in den gewagtesten Vorwürfen, wie in der „Pygmalion-Serie“ (Abb. 59—62), bleibt seine Kunst decent.

Namentlich von 1877 ab war Burne-Jones mit Arbeiten für die Kunstindustrie überhäuft worden, die in dem Morrisschen Fabriketablissement „Merton Abbey“, nach den Entwürfen des ersteren, zur Ausführung gelangten.

So waren in den Jahren 1877 bis 1880 allein etwa sechzig bunte Glasfenster für Kirchen hergestellt worden. Ferner stammen aus dem Jahre 1879 zwei, „Die Geburt“ und „Die Grablegung Christi“ darstellende und als Vorlagen für Bronzereliefs dienende Zeichnungen.

Endlich gehört auch hierher die im Auftrage seines Gönners Graham vorgenommene Dekoration eines Konzertflügels. An und für sich bilden schon die Linien eines solchen Instruments nicht gerade ideale Schönheitsformen, und soll deshalb auch keineswegs die außerordentliche Schwierigkeit verkannt werden, hier durch dekorative Malerei ein harmonisches Ganze zu erreichen.

Leider muß ich gestehen, daß, so viel derartige ornamentale Versuche mir auch bekannt geworden sind, eine wirkliche Lösung der Aufgabe bisher nicht stattfand. Burne-Jones, der, wie wir wissen, sein Talent nur selten für die Wiedergabe nackter weiblicher Figuren verwandte, hat die eine Fläche des Verschlusses (zum Glück die innere des Flügels) mit einer wenig ansprechenden, die Erde symbolisierenden nackten weiblichen Gestalt dekoriert. Die Außenseite zeigt den „Poeten“ und die Idealgestalt der „Musik“, während die Erzählung von Orpheus und Eurydikes Geschicken sehr angemessen als gemalter Cyklus um die senkrechten Wände des Instruments sich verfolgen läßt.



Abb. 98. Des Schicksals Erfüllung. (Photographie von Gaswell Smith in London W. 305 Oxford Street.)

„Das Fest des Peleus“ (Abb. 76) betitelt sich ein Ölgemälde, an dem der Künstler neun Jahre, von 1872 bis 1881, gearbeitet hatte, und das ursprünglich auch Mr. Graham gehört hatte, dann aber in den Besitz des Rt. Hon. William Kenrick überging. Die Unsterblichen feiern nach Menschenbrauch durch ein Mahl die Hochzeit des Peleus mit der Nereïde Thetis, ein Götterfest auf dem Pelion, das in seinem dramatischen Ausgang mit der Zerstörung Trojas endet.

Zur Linken des erhöht auf einem Throne sitzenden Jupiters, neben sich den Adler, wird den beiden Neuvermählten einer der Ehrenplätze eingeräumt. Der andere und wichtigere zur Rechten gebührt selbstverständlich der eifersüchtigen Juno, neben der dann Minerva, und zwischen Vulkan und Mars, ihren olympischen Verhältnissen gemäß, Venus Platz genommen hat. An dem äußersten rechten Rande des Bildes ist soeben der einzig ungebetene Gast, die unheilbringende, schwarz beflügelte und das

Haar durch Schlangen verknüpfte „Zwietracht" eingetreten. Vor ihr sitzt der bräunliche, epheubekränzte Bacchus, zu dessen Rechten Proserpina und Ceres, mit einem Ährenkranze auf dem Haupte. Vor Schreck über das Geschehene fährt sie sich, ganz modern, mit beiden Händen in die Haare. Hinter dieser erblicken wir einen die tafelnden Götter geschäftig bedienenden Centaur. Zur Linken des Bacchus, uns den Rücken zukehrend, hält Merkur, der Götterbote, in der einen Hand den goldenen Apfel, in der anderen die Rolle mit der verhängnisvollen Aufschrift: „Detur Pulcherrimae". Am meisten entsetzt über die Störung des Festes ist natürlich der sein Saitenspiel unterbrechende Apollo. Die Mitte des Vordergrundes wird durch die geflügelte Liebe, das Ehebett bereitend, dargestellt, und weiter durch die drei Parzen: Klotho, Lachesis und Atropos, ausgefüllt, die alle ganz umgänglich und so aussehen, als ob sich unter Umständen mit ihnen reden ließe. Ja selbst Atropos, schon im Begriff den Faden zu durchschneiden, zunächst Amor knieend, könnte möglicherweise durch diesen im letzten Augenblicke noch bewogen werden, von der Erfüllung ihrer hier recht liebenswürdig und graziös aufgefaßten Pflicht abzustehen.

Der Meister will zwar den antiken Inhalt, aber seinem Sinn nach, in englischer, ihm eigentümlicher Anschauungsweise geben. Von wirklich griechischer, oder auch nur römischer Auffassung, weder von Homer noch Virgil, weder formal noch innerlich, findet sich daher nicht allzu viel im Bilde. Man sehe nur die identischen Posen der drei in den Wettbewerb eintretenden Göttinnen mit den vorgestreckten Armen, wie sie in gleicher Weise ausdrücken wollen: Selbstverständlich bin ich die Auserwählte. Juno, Minerva und Venus — ich nenne die lateinischen Namen, weil Burne-Jones den Spruch gebraucht: „Detur Pulcherrimae" — besitzen ziemlich wenig von jenen im Geiste der Antike ihnen in der Regel beigelegten charakteristischen Eigenschaften, durch die überhaupt der Name „Minerva" z. B. für uns zu einem bestimmten Begriff geworden ist. Wenn der Künstler sagt: „Fest des Peleus" und verlangt, wie Burne-Jones es niemals anders will, ernst genommen zu werden, so muß er doch unseren überlieferten Vorstellungen über den Gegenstand auch einigermaßen innerlich Rechnung tragen.

Es gewährt mir durchaus keine Freude, Trivialitäten herauszusuchen, dessen ungeachtet kann ich beim Betrachten des Jupiters den Gedanken nicht los werden, so wenig Gewandung auch für ihn benötigt wird, daß er sich zu einem Satyrspiel verkleidet und hierzu einen Bart erborgt habe. Das blaue Meer und die thessalische Landschaft im Hintergrunde sind hübsch empfunden. Links in der Ferne segelt ein Schiff heran, wahrscheinlich um die Hochzeitsgäste nach Hause zu bringen.

Die Engländer behaupten nun: Die Antike, Homer und Virgil, wurden hier im Geiste Chaucerscher Poesie ausgelegt. Dann aber hat Burne-Jones den hohen tragischen Stoff malerisch im Genre und im kleinbürgerlichen Stil übersetzt.

Ich bin der Ansicht, daß weniger der Einfluß Chaucers, als grundsätzlich der von Ruskin in dem obigen Sujet zu erkennen ist. Er predigt seinen Anhängern unausgesetzt: „Ihr seid keine Griechen, sondern — ob besser oder schlechter — ihr seid Engländer, und ihr könnt, selbst wenn ihr tausendmal Besseres machen würdet, als ihr wirklich thut, nichts Gutes außerhalb dessen hervorbringen, was eure englischen Herzen euch eingeben, und was der Himmel, der sich über England spannt, euch lehrt." Man braucht kein sklavischer Nachahmer der Antike zu sein, aber das Durchdringen der altklassischen Kunst hat doch auch sein Gutes. Wenn ich vor die Wahl gestellt werde: zwischen charakteristisch im Sinne von Burne-Jones, wie hier, im „Fest des Peleus", oder eigenartig, mit zu Grunde gelegter reiner griechischer Klassizität hergestellten Werken zu entscheiden, so stehe ich keinen Augenblick an, mich für letztere Gattung der bildenden Kunst zu erklären. Clemen hat in seiner Schrift über Ruskin hinsichtlich seines Anhanges und der präraphaelitischen Schule ein sehr richtiges Urteil gefällt, wenn er sagt: „Es fehlte ihnen das große reinigende Bad griechischer Kunst." —

Keine Auszeichnung bereitete Burne-Jones mehr aufrichtige Freude, als die im Jahre 1881 erfolgte Wahl zum Mitgliede von „Exeter College" in Oxford, sowie seine Ernennung zum Ehrendoktor der Rechte an der dortigen Universität. Buch-



Abb. 99. Das Schreckenshaupt. (Photographie von Gaswell Smith in London W. 305 Oxford Street.)

staben hinter seinen Namen setzen zu können, gewährt im allgemeinen dem Engländer eine große Befriedigung, indessen bei Burne-Jones glaube ich dies kaum; zudem besaß er schon die für ihn und seine Kunst viel bezeichnenderen „P. R. B.“ (Prae-Raphaelite Brother). Da bei einer Zahl von 26 Buchstaben, wie sie das englische Alphabet besitzt, die Kombinationen bekanntlich sehr große sein können, so werden die nicht vollständig Eingeweihten auf ein Nachschlageregister angewiesen. Ich entnehme aus demselben, daß die für den Meister bewilligten Buchstaben „D. C. L.“ Doctor of Civil Law, genau übersetzt also „Doktor des Zivilrechts“ bedeuten. Wie erinnerlich sein dürfte, hatte der neue Doktor für kurze Zeit im „Exeter College“ Theologie studiert, aber nicht lange genug, um ihm die Ehre von „D. D.“, das heißt eines „Doctor of

Divinity", zu deutsch Doktor der Theologie, geben zu können. Philosophie und Medizin waren aber ganz ausgeschlossen, und hätte die Doktorwürde der ersteren höchstens an Watts verliehen werden mögen.

In dem Jahre 1881 wurden außer den zuletzt bemerkten Werken noch die bereits an früherer Stelle erwähnten Porträts von Mr. Benson, Lady Frances Balfour und Miß Gertrude Lewis hergestellt. Das nach langer Arbeit erst 1882 vollendete Ölbild „Die Stunden" (Abb. 77) bleibt in gewissem Sinne eine der interessantesten koloristischen Leistungen des Meisters. Sie liefert den Beweis, daß er sehr farbenschön malen kann, und nur technische, nicht aber ästhetische Unterschiede in seiner Kunst vorhanden sind. Jede einzelne, die Tagesstunden symbolisierende weibliche Figur bildet, für sich genommen, ein wunderbar farbenprächtiges, koloristisches Meisterstück, das Ganze aber besitzt keine Farbenharmonie und Übergänge. Jede Figur steht der andern koloristisch unvermittelt gegenüber. Die erste in reichem Blau stellt das Erwachen, die zweite in Orangegelb das Ankleiden, die dritte in Rot die Arbeit, die vierte in Grün das Abhalten der Mahlzeit, die fünfte in Karmesinrot das Spiel und die sechste Schönheit in Violett den Schlaf dar. Das Ölgemälde wurde 1870 begonnen, nachdem schon im Jahre 1865 in roter Kreide eine detaillierte Zeichnung ausgeführt worden war.

Ein nicht minder interessantes Jahreswerk bildet der für die Kirche in Allerton (unweit Liverpool) gezeichnete Entwurf zu einem farbigen Glasfenster. Sobald Burne-Jones das religiöse Gebiet betritt, zeigt sein Entwurf alle uns bekannten Vorzüge eines charakteristisch ausgeprägten Stils: innere, gefühlvolle Erfassung der heiligen Schrift und vollständige Beherrschung des Stoffes. Die Anordnung und Dreiteilung in der „Verkündigung der Geburt Christi an die Hirten" (Abb. 78) ist nicht nur sinnig erdacht, sondern auch ebenso schön wie tadellos und sicher durchgeführt. Die drei Engel mit ihren Musikinstrumenten preisen Gott den Vater, den Sohn und den heiligen Geist. Der Künstler wählte für jeden Boten der göttlichen Heerscharen einen der Hauptsprüche aus Lucas 2: „Fürchtet euch nicht; siehe, ich verkündige euch große Freude, die allem Volk widerfahren wird." Und der zweite Engel spricht zu den Hirten: „Denn euch ist heute der Heiland geboren, welcher ist Christus, der Herr in der Stadt Davids." Zum Lobe Gottes ertönt des dritten Engels Gesang: „Ehre sei Gott in der Höhe, und Frieden auf Erden, und den Menschen ein Wohlgefallen", ein ganzer, innerlich und äußerlich ungeteilter Spruch, und dennoch in drei Teile gegliedert. Ebenso aber wie die bunten Teile des Fensters durch weißes Glas zu einem einheitlichen Kunstwerk verbunden sind, vereinigen sich die Engel im Chor, um den andächtig emporblickenden Hirten das Heil der Welt zu verkünden.

Die technische Herstellung des Kirchenfensters, der schöne tief dunkelblaue Himmel, der sich symbolisch am Horizont bis zur Erde herabsenkt, und über dem die Engel thronen, zählt zu den Meisterstücken von Morris, dem, in Anbetracht seiner sozialistischen Tendenzen, zwar nichts ferner liegt als zu herrschen, aber dennoch auf dem kunstindustriellen Gebiet die ihm freiwillig zugewiesene Macht eines Fürsten ausübt. Morris war aber auch thatsächlich eine so wahrhaft groß angelegte Natur, idealer und doch zielbewußter wie Rossetti, wie sie eben nur in wenigen Gestalten von den Kunsthistorikern uns überliefert worden ist.

Wie die Menschwerdung Christi uns daran erinnert, daß sich hier auf Erden die Geschicke zwischen Geburt und Tod bewegen, so haben wir in dem Jahre 1882 auch das Hinscheiden des großen Vorkämpfers Rossetti (geb. 1828) zu verzeichnen, der zuerst unter den Mitstreitern, und noch vor seiner Mutter (1800 bis 1886), geborenen Lavinia Polidori, aus der Zeitigkeit abberufen wird. Um es kurz zu sagen: Er ist das hauptsächlich treibende Element in der gesamten präraphaelitischen Bewegung gewesen. Sein Stil ist dekorativ, mystisch, mitunter apathisch, schwül und müde, aber niemals gewöhnlich, sondern stets von erhabenen Ideen getragen. Der Wert seiner eigenen malerischen Leistungen wird in der Regel etwas zu hoch geschraubt. Sein rein künstlerisches Talent war nicht bedeutend genug, um in der Malerei das Höchste zu erreichen, in-



Abb. 100. Flora. In der „Art Gallery“ in Manchester.
Gobelin ausgeführt von Morris & Co., London W. 449 Oxford Street.

dessen seine Anregung, seine unermüdliche und begeisterte Hingabe an die gemeinschaftliche Sache, seine zündenden Reden, und vor allem die freie, offene, hinreißend liebenswürdige Persönlichkeit Rossettis, erhöht in ihrem Reiz durch eigenartiges, fremdländisches Aussehen und Wesen, haben am meisten dazu beigetragen, Anhänger zu

gewinnen. Rossetti hat die präraphaelitische Bewegung in Fluß erhalten. Seine Freunde sagen ihm nach, daß er ein schlechter Rechner war, aber wenn er Geld besaß, was allerdings nicht zu oft der Fall gewesen sein soll, stets für seine Umgebung eine offene Hand hatte. Zehn Jahre dauerte es, bis er sich zu dem Entschluß aufraffen konnte, Miß Siddal, sein Modell und seine Liebe, zu heiraten. Als diese Dame plötzlich starb, überkam ihn eine solche Fassungslosigkeit, daß er seine schriftstellerischen Produkte, Manuskripte und Gedichte, mit ihr begraben ließ. Wenn man diese Äußerung des Schmerzes und sein überwallendes Herzensgefühl verstehen kann, so ist es doch geradezu unbegreiflich wie Rossetti, auf Anraten seiner Freunde, des Geldinteresses wegen, sich zu der grauenvollen Handlung hat verleiten lassen, die Ruhe seiner heißgeliebten Miß Siddal (unter welchem Namen sie allgemeiner bekannt blieb) zu stören, um die im Sarge befindlichen Manuskripte verwerten zu können. Für das sensationsbedürftige, lüsterne Publikum war allerdings seit langer Zeit kein so pikantes Objekt auf den Markt gekommen, wie die betreffenden und unter so eigentümlichen Verhältnissen wieder an das Licht der Welt hervorgezogenen Gedichte.

Burne-Jones hat in zwei Bildern die Züge von Miß Siddal verewigt: In den 1861 bis 1862 gemalten „Backgammon Players“, früher „Die Schachspieler“ genannt, ein Werk, das Sir John C. Holder gehört. „Backgammon“ ist ein Spiel, das ungefähr „Trick-Track“ oder dem „Puff“ entspricht. Das andere bezügliche Gemälde, „Eine Liebesszene“, 1862 entstanden, befindet sich im Besitz von Mr. G. F. Watts. Schließlich, so sagen die einen, trat das Unerhörte ein, daß Rossetti kurz vor seinem Ende nach einem Beichtvater sandte, während umgekehrt, diejenigen, welche ihn im Leben verdammt hatten, sich wenigstens im Tode mit ihm aussöhnten.

Der erste dekorative Maler unserer Zeit, Walter Crane, urteilt in seinem Aufsatz „The English Revival of decorative Art“ wie folgt über die präraphaelitische Bewegung und über Rossetti: „Um den Ursprung unserer Renaissance zu bezeichnen, müssen wir bis auf die Tage der präraphaelitischen Vereinigung zurückgehen. Obgleich keines ihrer Mitglieder ein dekorativer Zeichner im strengen Sinne des Wortes war, wenn wir Dante Gabriel Rossetti ausnehmen, so richteten sie doch durch ihre entschlossene und begeisterte Rückkehr zum unmittelbaren Symbolismus, zum freien Naturalismus, zum poetischen oder romantischen Gefühl des Mittelalters, denen sie die Macht der modernen Analyse hinzugesellten, und schließlich durch ihre charakteristisch ausgedrückte Liebe zu allem Detail, ihre Aufmerksamkeit ebenso sehr auf alle Zweige der Zeichnung wie auf die Malerei.“

Nachdem Burne-Jones 1882 noch zwei Vorlagen für die später von Sir Edgard Böhm in Bronze ausgeführten Reliefs „Flodden Field“ vollendet, hatte er leider im nächsten Jahre mit längerer Krankheit zu kämpfen. Trotzdem beendete er 1883 das Aquarellbild „Die Hoffnung“, einen Karton für „König Cophetua“ (Abb. 83), das Porträt von Philipp Comyns Carr (Abb. 65) und sechs Zeichnungen für die Fenster eines Hauses in Newport, Rhode Island, in den Vereinigten Staaten von Nordamerika. Die oberen Fenster enthalten die drei Darstellungen der nordischen Gottheiten: Odin des Allvaters, Freya und Thôr. Das Mittelfenster stellt „Odin“, in Asgard auf einem Thron sitzend, dar. In der Rechten hält er einen Speer, auf der Schulter sitzen Hugin und Munin, die gute und böse Mär bringenden Raben, und zu den Füßen stehen seine beiden reißenden Wölfe Geri und Freki. Über das fehlende Auge des Wanderers ist die Tarnkappe gerückt. Zur Rechten Odins wird „Freya“ als Göttin der Ernte symbolisiert. Sie ist gleichfalls in den Wolken thronend, und neben sich mit dem Eber Gullinbursti, dargestellt. Zur andern Seite Odins befindet sich „Thôr“, der „Donar“ der germanischen Mythologie, mit seinen üblichen Attributen: dem Hammer Mjölnir, den Donnerkeilen und dem Ziegenbock abgebildet.

Unterhalb jener wird in drei anderen Fenstern, sehr sinnreich, der Platz sagenumwobenen Persönlichkeiten aus der skandinavischen Vorzeit eingeräumt. Diese, am Rande oder noch mit einem Fuße in den rollenden und hochaufgetürmten Wogen des Meeres stehenden Erscheinungen, als Heroen, Halbgötter oder Übermenschen auf-

gefaßt, sind: „Thorfinn Karlsefne“ (Abb. 79), „Gudrida“ (Abb. 80) und „Leif der Glückliche“ (Abb. 81).

Sie gehören zu den kühnen skandinavischen Seefahrern, die um das Jahr 1000 in kleinen, gebrechlichen Fahrzeugen den Atlantischen Ocean durchkreuzten, und als die eigentlichen Entdecker von Amerika angesehen werden müssen. In Newport ist ein uralter, der Sage gemäß von den ersten skandinavischen Ansiedlern erbauter Turm erhalten, der für den Auftrag zu diesen ebenso schönen wie ungemein interessanten, in buntem Glas ausgeführten Fenstern die anregende Idee darbot.

Es kann nicht oft genug darauf hingewiesen werden, welch außerordentliche Vorteile der Kunstindustrie Englands dadurch erwuchsen, daß zwei solche Talente wie Burne-Jones und Morris während eines Lebensalters als Freunde und Künstler vollkommen Hand in Hand gingen. Deshalb vermag auch der eine ohne den andern weder gedacht, noch ihr Schaffen einseitig gewürdigt, erklärt und beschrieben zu werden.

Das, was der Bildhauer John Flaxman (1755—1826) in gewissem, ungleich einseitigerem und in rein antikklassischem Sinne für Wedgwood (1730—1795) und seine keramischen Erfindungen gewesen, das war, mit weit größerem Gesichtskreise und Vielseitigkeit, ja man kann behaupten, auf die gesamte Kunstindustrie bezogen, Burne-Jones zu Morris. An sich aber überragen die beiden letzteren in ihrer Kunst jene so bedeutend, daß an einen Vergleich der betreffenden vier Personen unter sich nicht gedacht werden kann. Obgleich Flaxman, der das genaue Studium der Antike einführte, Verdienste nicht abzusprechen sind, so nahm doch die Bildhauerkunst der damaligen Epoche keinen sehr hohen Standpunkt ein. Seinen beiden realistischen Zeitgenossen, Nollekens und Chantrey, fehlt es an plastischem Stilgefühl.

Eines der eigenartigsten, durch und durch im mystischen Gefühle von Burne-Jones geschaffenen Werke, ist der 1883 entworfene Karton „Das neue Jerusalem“ (Abb. 82), nach welchem das prachtvolle, in der amerikanisch-protestantischen Kirche Via Nazionale zu Rom befindliche Mosaik hergestellt wurde. Der Erbauer der Kirche ist [der an dieser Stelle hier uns schon wiederholt begegnete englische Architekt Street, während die technischen Mosaikarbeiten von Salviati in Murano zur Ausführung gelangten.

Das in Rede stehende Mosaikwerk füllt den oberen Teil der Apsis in der genannten Kirche aus. Ein großartig angelegter Entwurf, Einheit im Stil erkennen lassend, reich gegliedert und voller genialer Ideen. Einen dunklen Punkt, im thatsächlichen und abstrakten Sinne gesprochen, gibt es allerdings in dem Mosaik. Aller Wahrscheinlichkeit nach wird unter den Schöpfungen des Meisters dies Mosaikgemälde in Rom dasjenige sein, welches seinen Ruhm am längsten zu erhalten bestimmt ist. Als Muster, die er aber dann in seiner eigenen Weise frei umwandelte, dienten ihm Mosaiks in Ravenna. So namentlich die in „San Vitale“, deren Baukonstruktion eine Nachahmung der wenig älteren Sophienkirche in Konstantinopel und zugleich das Vorbild ist, nach welchem Karl der Große das Münster in Aachen errichtete. Das Mosaik in der Chornische von „San Vitale“ zeigt Christus auf der Weltkugel thronend, ein Werk, an das Burne-Jones das seinige leise anklingen läßt.

Fernere Anregung für seine Arbeit empfing der Künstler durch die etwa 570 an den Wänden des Schiffes der Basilika „St. Apollinare“ (gleichfalls in Ravenna) hergestellten Mosaiken. Theodorich hatte diese gegen 500 erbaute Kirche zur arianischen Kathedrale bestimmt. Schließlich übten auch die in der Halbkugel der Tribuna wohlerhaltenen Mosaiken des sechsten Jahrhunderts in „St. Apollinare in Classe“ einen leichten Einfluß auf Burne-Jones aus.

Der Grundton des Mosaiks ist Gold. Den oberen Teil der Kuppel füllen Scharen von musizierenden und Gott preisenden Engeln an, deren Gewandung meist in blau gehalten ist. In der Mitte über dem Altar sitzt Christus, die Rechte zum Segnen erhoben und in der Linken die Weltkugel haltend. Seine Füße ruhen auf einem Regenbogen, dem Zeichen des alten Bundes, unter dem die vier Ströme des Paradieses hervorquellen. Der Sohn Gottes ist von Seraphinen und Cherubinen umgeben.

Zu beiden Seiten von ihm, gewissermaßen aus Thüren der Rundmauer her-

austretend und zugleich die Wächter derselben bildend, sind fünf Erzengel dargestellt. Zur linken Hand drei, zur rechten nur zwei. Den Platz zunächst Gott, den einst Luzifer, der abgefallene Engel des Lichts, eingenommen hatte, ließ der Künstler unausgefüllt und schwarz. Augenzeugen versichern, daß durch diese Anordnung des Meisters ein ungeheurer Eindruck erreicht wird. Man kann sich ja sehr leicht vorstellen, daß diejenige Wirkung, welche Burne-Jones mit aller Macht ersehnt: unaufhörliches Hinblicken nach jener bedeutsamen, die Symmetrie durchbrechenden Wandfläche, ohne weiteres eintritt. Innerlich — so sagt der Künstler — wurde durch das Entstehen des Bösen das bisherige Verhältnis zu Gott derartig aufgehoben, daß dieses Moment auch äußerlich zum Ausdruck gebracht werden muß. Das Furchtbare der That Luzifers überwältigt Burne-Jones derart, daß er keinen anderen Ausweg kennt, als durch die schwarze Fläche den Beschauer unausgesetzt zu seinem eigenen Ideengange zu zwingen.

Es heißt, die großen Maler in der Epoche der besten griechischen Kunstbethätigung hätten Agamemnons Gesicht während der Vorbereitung zum Opfer der Iphigenie verhüllt dargestellt, weil es überhaupt unmöglich sei, den Schmerz des Vaters auch nur annähernd auszudrücken.

Um das Vorbild zu finden, welches Burne-Jones hier vorschwebte, haben wir nicht so weit zu suchen. Als er mit Ruskin in Venedig war, machte in der Sala del Maggior Consiglio, in der Bildnisreihe der Dogen, diejenige schwarze Stelle, an der eigentlich das Porträt des am 17. April 1355 enthaupteten Marino Falieri sich hätte befinden müssen, einen tiefen, bleibenden Eindruck auf ihn.

Bei historischen Personen, in Sachen, wo das rein Menschliche mehr in den Vordergrund tritt, mag das Prinzip seine Wirkung nicht verfehlen. Weniger bei Ideen, Vorstellungen und abstrakten Begriffen, und in solchen Fällen, in denen wir nicht recht wissen, wer eigentlich und ob jemand getroffen wird. Zudem wird durch die schwarze Thür unausgesetzt unsere Aufmerksamkeit von dem Hauptsujet des Mosaiks abgezogen und der Gesamteindruck geschädigt. Der Künstler soll doch vor allem die Farbe, den Stein oder das Erz dazu benutzen, um wirkliche Kunstwerke aus ihnen zu schaffen und z. B. in einer Serie von Statuen nicht einen leeren Platz, nur mit einer bezüglichen Tafel versehen, anordnen. Der Eindruck würde unbeschreiblich sein. Wenn die angedeuteten Reflexionen des Künstlers die Oberhand gewinnen dürfen, und das hier ausgedrückte Prinzip Recht behält, so könnte ein anderer, die Formel auf die Spitze treibender Künstler kommen und sagen: Seitdem der Dualismus in der Welt ist, denke ich mir alles Böse schwarz und alles Gute weiß, und infolge dessen male ich nur glatte Flächen in diesen beiden Farben. Dann gelangen wir dahin, daß in der Kunst nicht nur das Böse, sondern schließlich auch die Gottheit selbst entweder gar nicht, oder nur in der Form des Bildes von Sais dargestellt werden darf. Das Ende würde sein, daß Burne-Jones Werk „Das neue Jerusalem" zum „alten Jerusalem" führt, in welchem, aus ähnlichen Grundsätzen wie den seinigen, Malerei und Bildhauerkunst nicht wahrhaft blühen konnten. Die Idee, den Namen Jehovas des Ewigen nicht auszusprechen und ihn nicht zu verbildlichen, ist sicherlich eine erhabene, aber für die Kunst gefahrbringende. Die Griechen schwangen sich durch diese zur Gottheit empor.

Burne-Jones hat seinen fünf Hauptfiguren Flügel gegeben, damit wir ohne Umwege der Reflexion und ohne weiteres uns der herkömmlichen Vorstellung von Engeln anpassen können. Der Meister weiß jedoch sehr wohl, daß diejenigen Beschauer, auf deren Meinung er Wert legen muß, ihm in seinem Ideengange nicht dieser äußeren konventionellen Kennzeichen wegen folgen, sondern auf Grund seiner vorzüglichen Charakteristik jedes einzelnen Engels und der besonderen, ihm beigelegten Eigenschaft. Um Millais' Realistik zu bezeichnen, sagt man scherzweise von ihm in England: Wenn er Engel gemalt hätte, so wüßten wir heute, wie sie wirklich aussehen.

Schwierig bleibt es immer, das böse Prinzip in rein ideeller, nur durch Reflexion theoretisch konstruiert, und ohne realistische Details darzustellen, allein es wäre eine dem Talente von Burne-Jones erreichbare und werte Aufgabe gewesen.



Abb. 101. Pomona. In der „Art Gallery" in Manchester.
Gobelin ausgeführt von Morris & Co., London W. 449 Oxford Street.

Ein Meister wie er, der den Schmerz Christi am Kreuze, den Marias, Maria Magdalenas und des Jüngers in so unübertrefflicher Weise malerisch auszudrücken vermochte, der hätte auch im Mosaikwerk die betreffenden Mittel und Wege gefunden.

Schließlich hat der Künstler zehn Jahre

später, 1894, sich selbst danach gesehnt, einer ähnlichen Aufgabe näher zu treten. Sein nach dem Text der Apokalypse angefertigtes Ölbild „Der Fall Luzifers“ mit der Überschrift „Vexilla regis prodeunt Infernis“ zeigt uns den abgefallenen Engel als Anführer der Rebellenscharen, wie die Pforten des Himmels sich hinter ihnen schließen, und sie zur Hölle herabfahren. Allerdings gelang dies ausgezeichnete Gemälde dem Künstler schon deshalb wesentlich leichter, weil er sich nicht auf eine Einzelfigur beschränkt hatte, sondern zahlreiche Engelscharen darstellt. Bald nach des Meisters Tode gelangte das Bild bei Christie zur Auktion, in welcher es von der Firma Agnew & Sons für 20 000 Mk. angekauft und dann in der „New Gallery“ (1898—1899) ausgestellt wurde.

* * *

Die Jahre 1884, 1885 und 1886 sind mit die bedeutungsvollsten und ereignisreichsten in der künstlerischen Laufbahn von Burne-Jones. In dem ersteren wird sein „Cophetua und das Bettlermädchen“ (Abb. 83) vollendet, ein Gemälde, das, wenn man überhaupt eins als sein Hauptwerk hervorheben will, mit Recht als solches bezeichnet werden muß. Infolge der allgemeinen Bewunderung desselben wird ihm — ohne daß er es gewünscht oder sich darum bemüht hatte — die Mitgliedschaft der Akademie in Form eines „Associate“ im Jahre 1885 angetragen. In Dankbarkeit für diese ihm verliehene und angenommene Auszeichnung sendet der Meister im darauffolgenden Jahre, also 1886, sein erstes — und letztes Bild „Depths of the Sea“, „Die Tiefen des Meeres“ (Abb. 89) zur Ausstellung nach der Königlichen Akademie.

An dem Ölbilde „König Cophetua“ hatte der Meister seit 1880 gearbeitet, und wie schon bemerkt, im Jahre 1883 ein großes, dem Sujet nach identisches, aber in Aquarellfarben ausgeführtes Werk für Mr. Graham angefertigt. Hier ist unter andern einer jener Fälle zu verzeichnen, in welchem das später begonnene Bild früher beendet wird, als das eigentliche Originalgemälde.

Den Stoff hat Burne-Jones einer alten Ballade aus der Zeit der Königin Elisabeth entnommen, ein Gedicht, das Shakespeare mehrfach erwähnt, und welches auch Tennyson für seine lyrische Dichtung als Unterlage benutzte. Die Verse, in der alten Mundart geschrieben, und den Inhalt des Bildes hinlänglich erklärend, lauten wie folgt:

„But marke, what hapned on a day,
As he out of his window lay
He saw a beggar all in grey
  The which did cause him paine.

The beggar blusheth scarlet red
And straight againe as pale as lead,
But not a word at all she said,
  She was in such amaze.

At last she spake with trembling voyce,
And said, O King, I doe rejoice
That you will take me for your choice,
  And my degree's so base“.

* * *

Der König Cophetua, in voller Rüstung, mit seiner Krone in den Händen, auf einer Stufe zur rechten Hand des goldenen Thrones sitzend, blickt in Liebe und Bewunderung nach dem in Grau gekleideten Bettlermädchen, das er auf seinen Thron emporgehoben hat. Vor dem König steht sein Speer und Schild. Über dem Thron, dessen Goldplatten mit Kampfszenen graviert sind, befinden sich zwei singende Knaben in ganzer Figur. Der König legt seine Krone, indem er dem Bettlermädchen den Sitz auf dem Throne einräumt, ideel und thatsächlich ihr zu Füßen. Das Bild ist „E. B. J., 1884“ gezeichnet und datiert. Es wurde 1884 in der „Grosvenor Gallery“ 1892—1893, und 1898—1899 in der „New Gallery“ vom Grafen von Wharncliffe ausgestellt. In der „Pariser Ausstellung“ von 1889 erregte des Meisters Werk die allgemeinste Bewunderung und errang ihm mit vollem Recht nicht nur die Medaille erster Klasse, sondern auch den Orden der Ehrenlegion. Der bekannte französische Kritiker Robert de la Sizeranne bemerkt in Bezug auf dies Gemälde in seinem Buche „Die zeitgenössische englische Malerei“ (übersetzt von Else Fürst und verlegt von F. Bruckmann, A.-G. München): „Von Mantegna entnimmt er (Burne-Jones) die Typen der eleganten geharnischten Ritter in dem Grade, daß, wenn man seinen ‚König Cophetua‘ in Verzückung vor der Bettlerin stehen sieht, die

er zu seiner Königin erheben will, man den ‚Franz von Gonzaga‘ wieder zu sehen meint, der vor der ‚Vierge de la Victoire‘ (Abb. 84) kniet, welches Bild inmitten des ‚Salle des Primitifs‘ im Louvre hängt... Er nimmt den Florentinern ihre Gestalten und haucht, als echter Sohn des Nordens, diesen schon etwas die Renaissance streifenden kräftigen, fast klassischen Kindern des Südens den fatalistischen, melancholischen und pessimistischen Geist Byrons ein.“

Die Farben des Gemäldes sind etwas nachgedunkelt; es glüht, funkelt und leuchtet, aber nicht in farbenfrohem, hellem, heiterem venezianischem Glanz. Eine düstere Stimmung lagert über dem ganzen Werke, dessen Farben zwar schimmern und schillern, aber so, als wenn sie mit einem leichten Flor überzogen und abgedämpft, oder als ob es Interferenzfarben wären.

Der Schönheit und Tugend, verkörpert in einer edlen Frauengestalt, gleichviel ob sie eine Bettlerin ist, beugt sich der König, und legt ihr, voller Liebe und Bewunderung, sein Herz und seine Krone zu Füßen. Fürwahr, ein königliches Ideal! Ich will Folgendes jedenfalls nicht auf Burne-Jones beziehen, aber doch als allgemein geltenden Satz aussprechen: „In der Kunst gibt es theoretisch Ideale, in der Praxis in England nicht!“

Das Gemälde wurde seiner Zeit von der Firma P. & D. Colnaghi & Co. an Lord Wharncliffe ver-



Abb. 102. Aurora.
(Photographie von Gaswell Smith in London W. 305 Oxford Street.)

äußert, und nach dessen Tode ging es durch Subskriptionspreis in den Besitz der englischen „National Gallery of British Art“ (Tate Gallery) über, woselbst es bereits seit Anfang des Jahres 1901 aufgestellt wurde. Zwischen zwei Werken von Burne-Jones, hinsichtlich des Vorranges, schwankt die Meinung: „Cophetua“ und „Arthur in Avalon“ sind diese beiden, indessen da letzteres nicht ganz vollendet wurde (obgleich dies nur für wirkliche Sachverständige ersichtlich wird), so kam für den Erwerb eines Staatsinstituts doch hauptsächlich nur das erstere Werk in Betracht. Zudem scheint sich die Familie von dem, noch bis zuletzt unter dem Pinsel gehabten Bilde, eine Art von Vermächtnis, nicht trennen zu wollen. Ebenso werden keine Reproduktionen von demselben gestattet. Die Firma Colnaghi & Co. ließ nach „Cophetua“ eine prachtvolle Photogravüre herstellen, welche mit gütiger Erlaubnis der genannten Firma als Vorlage für die hier veranschaulichte Reproduktion diente.

Ein Mann, wie der spätere Lord Leighton, erkannte sofort, welche Bedeutung „Cophetua“ für die englische Kunst besitzt. Unter seiner Präsidentschaft wird Burne-Jones im Jahre 1885 zum „Associate“ der Akademie erwählt, eine Unterstufe in der akademischen Rangordnung, die nach überstandener, d. h. zur Zufriedenheit der Akademiker ausgefallenen Prüfungszeit, event. von „A. R. A.“ (Associate Royal Academy) zum Vollmitgliede der Akademie, zu den heiß ersehnten Buchstaben „R. A.“ (Royal Academy) führt. Burne-Jones hat sich über die erstgenannte, nicht begehrte, sondern ihm freiwillig zuerkannte Ehre gefreut, sich aber ebenso wenig darüber gegrämt, daß der höchste akademische Grad ihm versagt wurde.

Begonnen 1883, allein erst 1886 beendet, wurde das mystische Bild „Der auferstandene Christus“ (Abb. 85). Auf dem Grabe sitzen zwei Engel, Flammen auf dem Haupte und Kleidern „weißer als der Schnee“. In der Mitte zwischen beiden Maria Magdalena, in Furcht und mit Zittern auf den Herrn schauend. Der Titel dieses Ölbildes ist mehrfach umgewandelt worden, so z. B. in „Ostermorgen“ und „Der Morgen der Auferstehung“.

Bei der großen Seltenheit, mit der Werke von Burne-Jones auf dem Kontinent anzutreffen sind, wird es sicherlich Interesse erregen, zu hören, daß in Berlin in der dortigen englischen Kirche im Jahre 1886 ein dem Andenken Odo Russells, späteren Lord Ampthill, von den Hinterbliebenen gestiftetes Fenster fertiggestellt wurde. Odo Russell, 1829 geboren und 1884 verstorben, war ein Enkel des Herzogs von Bedford. Sein Vater bekleidete von 1835 bis 1841 den Posten als englischer Gesandter in Berlin. Odo Russell selbst folgte Lord Augustus Loftus als Botschafter von 1871 bis 1884. Im Berliner Kongreß von 1878 vertrat er mit Lord Beaconsfield und Lord Salisbury die Interessen Englands. Man rühmt ihm nach, Sympathien für Deutschland besessen und mit dem Fürsten Bismarck sich gut gestanden zu haben.

In der oberen Rosette des Fensters (Abb. 86) trösten Engel die hinterbliebenen Kinder. Der Sohn von Odo Russell, der gleichfalls den Titel Lord Ampthill führt, ist zur Zeit Gouverneur von Madras. Zur Seite und weiter unterhalb der Rosette folgen vier Familienwappen. Die vier schönen Hauptfiguren stellen, von rechts beginnend, nachstehende Personen und Allegorien dar: „St. Georg“, „Gerechtigkeit“, „Friede“ und „St. Michael“. Unter den Figuren sind die genauen Daten der Geburt und des Todes von Lord Ampthill vermerkt. Seine ihn überlebende Gemahlin ist Emily Therese Villiers, eine Tochter des Grafen von Clarendon.

Es bleibt unter allen Umständen sehr zu bedauern, daß dies Kirchenfenster nur als das einzig vorhandene Werk des Meisters in Berlin verzeichnet werden kann. Der Moment, um überhaupt von den großen englischen Künstlern, von Joshua Reynolds beginnend und mit Burne-Jones schließend, Beispiele ihres Schaffens für Staatsinstitute zu erwerben, wurde leider verpaßt. Bei den heutigen unerschwinglichen, in England für erstklassige Kunstwerke gezahlten Preisen, die meistens in sechsstelligen Zahlen ihren Ausdruck finden, scheint wenig begründete Aussicht vorhanden zu sein, einen historischen Überblick der Kunstbethätigung seit dem Wirken von van Dyck in England für unsere Museen zu erlangen. Aus den beiden von der Firma Agnew & Sons nach Berlin ver-



Abb. 103. Königin Victoriafenster in der Pfarrkirche zu Dundee. Die zwölf Apostel.
(Ausgeführt von Morris & Co., London W. 449 Oxford Street.)

kauften Porträts kennen wir auch die Wertschätzung, die der letztgenannte Meister dort genießt.

1885 entworfen, aber erst 1886 von Morris ausgeführt, wurde der Karton für ein farbiges Glasfenster in der St. Giles Kirche in Edinburg, betitelt: „Israel geht trockenen Fußes durch den Jordan“ (Abb. 87). Die Mitte nimmt die Figur Josuas ein, zu dem der Herr spricht: „Recke aus deine Lanze in deiner Hand.“ Zur Rechten Josuas wird die Szene abgebildet nach den Bibelworten: „Heute will ich anfangen dich groß zu machen vor dem ganzen Israel, daß sie wissen wie ich mit Mose gewesen also auch mit dir sei. Und du gebiete den Priestern, die die Bundeslade tragen und sprich: ‚Wenn ihr kommt vorn ins Wasser des Jordans so stehet stille.‘ Auf dem andern Seitenbild sehen wir die Darstellung nach den Worten Josuas: „Gehet hinüber vor die Lade des Herrn eures Gottes, mitten in den Jordan; und hebe ein jeglicher der Kinder Israels einen Stein auf seine Achsel, nach der Zahl der Stämme, daß sie ein Zeichen seien unter euch. Wenn eure Kinder hernachmals fragen werden und sprechen: ‚Was thun diese Steine da?‘ Die drei weiblichen Figuren unter dem Hauptbilde stellen, von links beginnend, dar: „Jephtas Tochter“, „Miriam“ und „Ruth“.

Eine Zeichnung für das in den Jahren 1886 und 1887 beendete Ölbild „Der Garten des Pan“ (Abb. 88) hatte Burne-

Jones schon 1876 hergestellt, indessen damals dem Entwurf den Titel „Pan im Walde" gegeben. Die Szenerie, namentlich in Details im Vordergrunde, wurde sehr hübsch und mit peinlichster Sorgfalt durchgeführt, trotzdem jedoch in ihr drei Personen auftreten, beschleicht uns beim Anblick der Landschaft das Gefühl tiefster Einsamkeit und Verlassenheit. Der Ausdruck des der Musik lauschenden jungen Mädchens ist ein sehr fesselnder. Ihre ungeahnte Freude, die ihr die von Pan herübertönende Musik bereitet, die Leidenschaft für den Jüngling und ihre Trauer darüber, sich an der Schwelle der Erkenntnis zu befinden, alle diese aufeinander folgenden seelischen Affekte in einem einzigen Hauptmoment vereinigt, sind geradezu genial vom Künstler wiedergegeben. Das Bild wurde zuerst 1887 in der „Grosvenor Gallery", 1892—1893 und 1898 bis 1899 in der „New Gallery" von der Herzogin von Marlborough ausgestellt.

Ende 1886 oder Anfang 1887 fertigte Burne-Jones eine kleine Bleistift-Zeichnung des heiligen Franciscus an. Malcolm Bell, der schon zu Lebzeiten des Meisters diesem durch sein ausgezeichnetes Buch „Edward Burne-Jones, a Record and Review" (London, Georg Bell & Sons) ein bleibendes Denkmal gesetzt hat, erzählt einige sehr interessante Details über dies mir nicht zu Augen gekommene Blatt: „St. Franciscus, der von dem gekreuzigten Christus die Stigmas empfängt, war ein für eine weite Reise nach Molokai, einer Insel der Fiji-Gruppe, bestimmtes Werk. Mr. Clifford hatte sich in uneigennützigster und wahrhaft edelster Weise dazu erboten, dem dort sich aufhaltenden und mit heroischer Aufopferung unter den Aussätzigen weilenden Vater Damien, der schließlich selbst von dieser furchtbaren Krankheit ergriffen worden war, ein, wie es heißt, unfehlbar rettendes, indisches Heilmittel, zugleich mit dem genannten Bilde zu überbringen. Mr. Clifford kam aber leider nur noch zeitig genug an, um Zeuge des heldenmütigen Hinscheidens von Vater Damien zu sein, mit der Genugthuung, ihm zwar keine äußere Heilung, aber reichen inneren Trost gebracht zu haben."

Wir gelangen mit dem 1886 in der Königlichen Akademie ausgestellten und 1887 in dem gleichen Material wiederholten Gemälde „Depths of the Sea", „Die Tiefen des Meeres" (Abb. 89) zu einem Hauptereignis in der Biographie des Meisters. Das Gesicht der Nixe mit dem Fischschwanz leuchtet triumphierend, während sie ihr noch lebend geglaubtes, in Wirklichkeit aber bereits totes Opfer in den Armen hält und im Begriff ist, den Jüngling, einen Seemann, in ihrem Palast auf dem Meeresgrunde, von dem die Luftblasen aufsteigen, zu betten. „Endlich!" ruft die Nixe aus. Überschrieben hat der Meister das Gemälde: „Habes tota quod mente petisti Infelix." Ausgestellt wurde dasselbe außerdem 1892—1893 und 1898—1899 in der „New Gallery" durch die Besitzerin, Mrs. R. H. Benson, eine Freundin von Lady Burne-Jones. Für und gegen den Meister hat es einen Sturm in der Stimmung der Akademiker und des Publikums entfesselt. Technisch gemalt ist das Bild meisterhaft und über jedes Lob erhaben. Der Ausdruck in den beiden Köpfen, das Transparente des Meeres, der Meeresgrund mit seinen kleinen Muscheln und Steinen, die Säulen des durchschimmernden, grausigen Palastes sind unübertrefflich dargestellt und ausgeführt. Und doch ein Schrei des Entsetzens von der Akademie her, über das Sujet — und vielleicht auch über eine wirkliche, oder gar nicht vorhandene Anspielung: Die verlockende Sirene, die Akademie, hat ihn endlich, den Meister, sie glaubt ihn lebend als einen der Ihrigen zu besitzen, aber in ihren Armen wird er zum Toten!

Die Spannung zwischen Burne-Jones und der Akademie wurde eine dauernde, und da schließlich Jahr auf Jahr verstrich, ohne daß seine Wahl zum Akademiker erfolgte, so legte der Künstler seine bezügliche Mitgliedschaft nieder und trennte sich im Jahre 1893 endgültig und unwiderruflich von dem gedachten Institut.

Wenn Burne-Jones sich nur einmal dazu entschlossen hatte, in der Akademie auszustellen, so muß doch die Wahl seines Bildes trotz aller anzuerkennenden Charakterfestigkeit und des Entschlusses, sich in keiner Weise beeinflussen zu lassen, nicht als weise bezeichnet werden. Wie wir Burne-Jones und seine Werke jetzt hinlänglich genug für die Beurteilung seiner

Person und Kunst kennen gelernt haben, würden auch wir wahrscheinlich ein anderes Bild, das gewissermaßen sein Programm und seinen Typus bezeichnen sollte, als erstes Werk für die akademische Ausstellung erwartet haben. Wenn das Bild auch noch so meisterhaft gemalt war, so wußte der Künstler vorher schon, daß es möglicherweise Anstoß erregen würde, um so mehr, da er doch bereits mit seinem Gemälde „Demophon", umgetauft als „Baum des Vergebens" eine so üble Erfahrung hinsichtlich der Prüdität des englischen Publikums gemacht hatte. Daß es selbst einem Manne wie Leighton, der „Depths of the Sea", vom rein malerischen Standpunkte aus, als ein erstes Meisterwerk anerkannte, nicht gelang, eine Aussöhnung zwischen der Akademie und Burne-Jones — sehr zum Schaden der ersteren — herbeizuführen, bleibt ebenso bezeichnend wie unbegreiflich.



Abb. 104. Merlin und Viviane.
(Mit Erlaubnis von F. Hollyer in London W. 9 Pembroke Square.)

Leighton übte als Präsident der Königlichen Akademie, dann durch seine offiziellen, schwungvollen Vorträge, seine außerordentlich liebenswürdig, gewinnende Persönlichkeit und auf Grund seiner sozialen Stellung einen so gewaltigen Einfluß aus, daß es sich wohl verlohnt, uns selbst in der von ihm gegebenen Beleuchtung zu betrachten. Um so mehr Interesse muß dies für uns besitzen, da der verstorbene Lord Leighton Ehrenmitglied der Akademien von Berlin und Wien, sowie Ritter des preußischen Ordens „Pour le mérite" für Kunst und Wissenschaft und des österreichischen Leopold-Ordens war. Richtiges, Wahres und Irrtümliches, gelungene und schiefe Vergleiche kommen in seinem Urteil über unsere gesamte Kunst vor, eine Thatsache, die um

so mehr zu bedauern ist, weil seine Ansicht fast als Norm in die weitesten englischen Kreise übergegangen ist, indessen, es handelt sich hier nur um Wiedergabe und nicht um Kritik derselben.

Nachdem Leighton in seiner am 9. Dezember 1893 gehaltenen, amtlichen Jahresrede in der Akademie, im Eingange, unter zu Grundelegung des Themas „Die deutsche Kunst", getadelt, daß in letzterer die ethische Seite stets die ästhetische überwiegt, fährt er fort:

„Der edelste und vollste Ausdruck jenes tief poetischen Elementes, welches an der Wurzel des deutschen Charakters liegt, ist der Welt nicht durch Form und Farbe, nicht durch die Wellen des Lichtes gegeben. Es ist Deutschland vorbehalten geblieben, uns auf den Wellen des Tones in die reinsten Regionen der Ästhetik zu führen." Nach diesen einleitenden Bemerkungen gab der Präsident der Akademie eine historische Übersicht der bildenden und Kleinkünste. Der Redner sagt:

„In der Architektur ist Deutschland im romanischen Stile zu sehr von Italien und Frankreich beeinflußt worden, um einen selbständig deutsch-romanischen Stil auszubilden. Der gotische Stil in der Baukunst ist in Deutschland nicht durch Evolution und organisches Wachsen von innen heraus, sondern nur durch Berührung von außen her, deshalb ohne normales inneres Leben entstanden. Es ist ein in Deutschland allgemein verbreiteter Irrtum, der den gotischen Stil als einen vorzugsweise nationalen feiert. Mit vereinzelten Ausnahmen ist das deutsche Volk niemals in sich darüber einig gewesen, was eigentlich unter Spitzbogen-Architektur verstanden werden sollte, und fehlt es bei einheitlicher Durchbildung an rhythmischer Mannigfaltigkeit." —

Die Kritik Leightons über den Kölner Dom lautet im Auszuge: „Dies Werk zeugt von einer unbezähmbaren Willenskraft, überlegener Wissenschaft und stilistischer Orthodoxie. Wir fühlen uns unter dem Druck eines kolossalen Willens und eines Triumphes der Wissenschaft, aber nicht in der zündenden Berührung des Genius. Die Wiederholung ad infinitum von beinahe identischen Formen und besonders von einer fabelhaften Menge vertikal aufsteigender Linien, ruft den Eindruck arithmetisch-prosaischer Dürre und Armut der Inspiration hervor. Im übrigen ist der Bau, wenn auch nicht sklavisch, so doch thatsächlich eine Nachahmung des Meisterwerks von Robert de Luzarche in Amiens."

Es würde zu weit führen, die Skulptur ähnlich zu besprechen. Adam Kraft und Peter Vischer werden zwar gelobt, jedoch mit soviel „Wenn" und „Aber", daß man selbst an diesem Lobe keine rechte Freude empfindet. Auf die Malerei übergehend, verbreitet sich der Vortragende eingehend darüber, daß der Wert der deutschen Glasmalerei außerordentlich überschätzt würde. Selbst die beiden größten Maler Deutschlands, Dürer und Holbein, seien lange Zeit nicht in ihrem Vaterlande verstanden worden. Holbein habe Augsburg und Basel verlassen müssen, weil er dort seinen Lebensunterhalt nicht finden konnte. Leighton sagt: „Dürer schrieb an seinen Freund Pirkheimer aus Venedig: ‚Hier bin ich ein Gentleman; zu Hause bin ich nur ein Vagabund'. „Obgleich Dürer ein Riese genannt werden muß, so ist er doch ein Theoretiker und Denker, und klebt seiner wunderbar richtigen, minutiösen Zeichnung doch ein gewisser kalligraphischer Zug an. Holbein ist der größte und bedeutendste Maler, den Deutschland je hervorgebracht hat." Der deutschen Kleinkunst des Mittelalters läßt Leighton volle Gerechtigkeit widerfahren und stellt sie als die erste der Zeit dar.

Trotzdem Leighton also im allgemeinen keine zu besonders günstigen Anschauungen über die deutsche Kunst besaß und selbst kein Maler ersten Ranges war, wurde ihm die höchste preußische Auszeichnung für Kunst und Wissenschaft verliehen.

Ueber Mangel an Objektivität unsererseits vermag sich daher wohl England nicht zu beklagen, um so weniger, als die mit demselben Orden ausgezeichneten beiden Nachfolger Leightons auf dem Präsidentenstuhl der Akademie, Sir Everett Millais und Sir E. Poynter, auch keine übermäßig großen Freunde unserer Kunst sind. Ich will nicht behaupten, daß sie uns absolut feindlich in Kunstangelegenheiten gegenüberstehen, jedoch kann man immerhin aus ihren Urteilen über deutsche Kunst

die Nutzanwendung des Spruches ziehen: „Zeigt mir der Freund was ich kann, lehrt mich der Feind was ich soll."

* * *

Die erste Ausstellung in der neu eröffneten „New Gallery" in Regent Street wurde im Jahre 1888 abgehalten. Infolge von Mißhelligkeiten, die unter den Leitern der „Grosvenor Gallery" ausgebrochen waren, nahm Burne-Jones und andere bedeutende Künstler Partei für Mr. Charles Hallé und Mr. Comyns Carr, gegen Sir Couts Lindsay, den Begründer des genannten Kunstinstituts. Der Meister beschickte von nun an die „Grosvenor Gallery" nicht mehr mit seinen Werken. Zu Direktoren der „New Gallery" wurden die beiden Freunde des Meisters, Mr. Comyns Carr, von dem schon mehrfach die Rede war und Mr. Charles Hallé (Abb. 90), ein beliebter Maler, erwählt. Sein Selbstporträt findet sich hier wiedergegeben.

Burne-Jones sandte zu der ersten Ausstellung drei Bilder: Das uns schon bekannte, aber in vergrößertem Maßstabe hergestellte Bild „Der eherne Turm" (Abb. 45), und die beiden zur „Perseus-Serie" gehörigen Gemälde „Der Schicksalsfelsen" (Abb. 97) und „Die Erfüllung des Schicksals" (Abb. 98). Der Meister arbeitete an diesem Cyklus von 1885 bis 1893, und da er eine fortlaufende, durch Kasualität bedingte Kette von Geschehnissen der „Perseus-Sage darstellt, erscheint es besser und übersichtlicher nach Fertigstellung desselben, ihn im inneren Zusammenhange zu besprechen.

Außer einigen Arbeiten für die Kunstindustrie stellt der Meister das 1873 begonnene Aquarellbild „Das Bad der Venus" (Abb. 91) fertig. Während in den Gesichtszügen der Nixe des Bildes „Die Tiefen des Meeres" (Abb. 89), Kritiker kein professionelles Modell vermuten, haben wir es hier jedenfalls mit einem solchen zu thun. Venus, begleitet von ihren musizierenden Gefährtinnen, steigt von einer Marmortreppe zum Bade herab. Ihre Stellung ist die von Burne-Jones stets bevorzugte, d. h. der Schwerpunkt des Körpers ruht auf einem Bein, ebenso wie bei den anderen weiblichen Figuren. In einer ganzen Reihe seiner Gemälde kann man sich überhaupt die Figuren so denken, als ob sie eine Treppe herabkommen. In der Hauptsache haben wir ein schönes Werk vor uns, wenngleich die Haltung der Arme etwas gesucht erscheint.

Insofern gestaltet sich das Jahr 1888 noch ereignisreich, als Burne-Jones wieder zum Mitglied der „Royal Society of Water Colours" gewählt wird, und die ihm zugedachte Auszeichnung auch annimmt. Mit dieser Ehrenerklärung der Gesellschaft endete der 1870 durch das Gemälde „Demophon" (Abb. 26) hervorgerufene Zwist. Der Meister hatte sich damals durch die ihm von einem großen Teil des Publikums und einzelner besonderer Gegner zu erkennen gegebene feindliche Stimmung so schwer gekränkt gefühlt, daß er überhaupt während sieben Jahren nur zwei Werke „Die Hesperiden" (Abb. 41) und „Liebe in den Ruinen (Abb. 44) öffentlich und zwar in der „Dudley Gallery" ausstellte. Burne-Jones schien so gut wie vergessen.

In der Kunstindustrie-Ausstellung des Jahres 1888 konnte auch der figurenreiche Karton für das später prachtvoll hergestellte Kirchenfenster in Boston „Die Erbauung des Tempels" bewundert werden. Der Titel des Glasgemäldes ist insofern etwas irreleitend, als es sich nicht um den eigentlichen Bau des Tempels handelt, sondern es stellt die Szene, König David auf einem Throne sitzend, in der Vorhalle seines Palastes von den Großen des Reiches umgeben, dar. In der einen Hand hält er den Entwurf für den Bau des Tempels, mit der anderen weist er auf Salomo hin, dem er seinen Rat zu erteilen scheint. Dies ausgezeichnete Werk, das alle charakteristischen Eigenschaften des Meisters erkennen läßt, ist in seinen Details ebenso interessant wie anmutig ausgeführt. Entfernt und nur ganz unwesentlich klingt es an Orcagna an.

Dornröschen, ein Lieblingsthema des Meisters, wurde im Jahre 1890 in einer eigentümlichen Variante mit Hilfe von Morris in dem Hause von Mr. Birket Foster, in Witley durch Malerei auf Kachelfliesen ausgeführt. Außerdem hat der letztere hübsche Verse dazu gedichtet. Es sind vier, zu verschiedenen Zeiten begonnene Bilder.

Das erste „The Briar Wood", der „Dornrosenwald", an dem der Künstler seit 1884 gearbeitet hatte, stellt den Prinzen dar, wie er mit dem Schwert in der Hand in den Wald dringt und erstaunt auf die von Dornrosen umrankten schlafenden Ritter blickt, deren Schilde über ihnen an starken Zweigen der wilden Rose hängen. „Der Beratungssaal", lautet der Titel des zweiten, und der „Hofgarten" der des dritten Gemäldes. Jenes, englisch „The Council Room" genannt, wurde 1888, dieses, „The Garden Court", 1887 begonnen. Zu letzterem besitzt Mr. Hallé eine interessante Skizze, die einige kleinere Unterschiede zwischen dem Entwurf und der späteren endgültigen Ausführung aufweist. Im „Beratungssaal" ist der König ähnlich so, wie in der Abb. 47 wiedergegeben, wie denn überhaupt die ganze Serie die innigste Verwandtschaft mit den hier reproduzierten (Abb. 46 und 48) bekundet. Im vierten Bilde „The Rose Bower", „Die Rosenkammer", naht der Prinz bei der ersten Morgenröte, den Fuß auf der Schwelle des Gemachs, um nach den während der ganzen Nacht geführten Kämpfen endlich dem bezauberten Dornröschen die Erlösung zu bringen. Sie scheint zu ahnen, daß diese unmittelbar bevorsteht, und der Zauber endlich nach hundertjährigem Schlaf gebrochen wird. Das letzte Bild, zu dem Morris die nachstehenden Verse dichtete, wurde 1885 begonnen:

„Here lies the hoarded love, the key
to all the treasure that shall be.
Come, fated hand, the gift to take
And smite the sleeping world awake."

Wie schon bemerkt, wurde die reizende Serie in ihren vier Teilen 1890 vollendet; es scheint jedoch diese Arbeit dem Meister so viel Zeit gekostet zu haben, daß er in dem gedachten Jahre keine nennenswerte Arbeit mehr begann, und in letzterer Beziehung 1890 daher als ein Unikum in der künstlerischen Thätigkeit von Burne-Jones bezeichnet werden muß.

Aus einer Serie von fünf seit dem Jahre 1876 begonnenen, zur Illustration einzelner Stellen aus dem hohen Liede Salomonis dienenden Zeichnungen ist die dritte, betitelt „Sponsa di Libano", „Die Braut vom Libanon" die wichtigste, weil diese allein als Bild ausgeführt wurde. Das der Stadt Liverpool gehörige Aquarellgemälde wurde 1891 beendet, dann noch in demselben Jahre und 1898—1899 in der „New Gallery" ausgestellt.

Der Entwurf und das Werk „Sponsa di Libano" (Abb. 92) zeigen, ganz abgesehen natürlich von der notwendig verschiedenartigen, durch das Material bedingten Behandlung, auch einige thatsächliche Unterschiede. So fehlt z. B. in dem letzteren das lateinische Spruchband mit dem erklärenden Bibeltext: „Stehe auf, Nordwind, und komme, Südwind; und wehe durch meinen Garten, daß seine Würze triefen." Über der, in ihrem Liliengarten stehenden Braut des Libanons, ringen die herbeigerufenen Winde bereits heftig miteinander, wie ihre im Wirbel flatternde Gewandung erkennen läßt. Die Landschaft trägt eine gelbgrüne, das Kleid der Braut eine blaugrüne, gut untereinander und harmonisch zu den weißen Lilien abgetönte Farbe.

Obgleich nun der Meister in seinem Bilde „Sponsa di Libano", die Braut in ihrer Gesamtcharakterisierung unzweifelhaft im Sinne der kirchlichen Auslegung aufgefaßt, so hat er doch — vielleicht sehr gegen seinen eigenen Willen — der alten Kontroverse über die Bedeutung des hohen Liedes, durch einen Anklang, resp. durch eine Ideenverbindung mit Botticellis „Geburt der Venus" (Abb. 93) in den Uffizien zu Florenz, neue Nahrung gegeben.

Wenn Burne-Jones sein Thema auch noch so eigenartig und unabhängig von dem florentinischen Meister behandelte, so hat es ihm doch jedenfalls vorgeschwebt, selbstverständlich ihn aber nur hinsichtlich der Gruppe der Windgötter leicht inspiriert. Beschäftigt sich jemand überhaupt gar nicht mit Botticelli, dann wird kein vernünftiger Mensch auf den Einfall kommen, dergleichen wie oben gesagt, einem Künstler unterzuschieben, ist er indessen, wie bei Burne-Jones, sein erklärtes Lieblingsvorbild, so besitzt die Kritik Ursache und berechtigte Mutmaßung genug, um auf eine Beeinflussung hinzudeuten. Kommt dann noch hinzu, daß schon vorher, wie bei den „Hesperiden" und dem „Frühling" (Abb. 41 u. 42), eine ähnliche Vermutung vorlag, so wird durch die gegenseitige Verstärkung der Beweise fast Gewißheit erzielt. Beide

Bilder Botticellis verraten ferner soviel innere Verwandtschaft und die kurz hintereinander erfolgte Herstellung (auf Grund eines für Guiliano dei Medici von Poliziano verfaßten Gedichtes), daß, wenn der Einfluß der einen Schöpfung auf Burne-Jones' Werk zu Recht anerkannt wird, der der „Venus“ auf „Die Braut des Libanon“ noch mehr an innerer Wahrscheinlichkeit gewinnt. Übrigens eine künstlerische Gemeinschaft, um die mancher den englischen Meister gewiß beneiden dürfte! Zur Zeit als Rossetti noch in voller Schaffensthätigkeit war, hatte jener die Zeichnungen angefertigt. Beide gaben und empfingen soviel Anregung voneinander, sie gingen so oft auf Botticelli zurück, daß Burne-Jones sicherlich die Verse kannte, in denen Rossetti Aphrodite besingt:



Abb. 105. König Arthur und die Tafelrunde. Gobelin in Stanmore Hall. (Ausgeführt von Morris & Co., London W. 449 Oxford Street.)

„Frau Schönheit ist's,
Von deren Lobgesang
Noch zittert Herz und Hand,
Die du so oft erkannt
Am fliegend goldenen Haar,
Am flatternden Gewand."

Alle Zeichnungen für die Serie „Sponsa di Libano" sind mit Bordüren umgeben. Dem ersten Blatt wurde die textliche Unterlage gegeben: „Denn siehe der Winter ist vergangen, der Regen ist weg und dahin. Stehe auf, meine Freundin, und komm, meine Schöne, komm her." Der zweite Entwurf schließt sich an den Vers an: „Meine Schwester, liebe Braut! Du bist ein verschlossener Garten, eine verschlossene Quelle, ein versiegelter Born!" Den Text für das ausgeführte Bild kennen wir bereits. Sehr hübsch und anmutig wurde das vierte Blatt mit zu Grundelegung der Worte: „Ich schlafe, aber mein Herz wacht", ausgeführt. Auf einer Marmorbank schläft die Braut, von einem vierfach geflügelten Engel bewacht. In der fünften und letzten der Zeichnungen, einem figurenreichen, mit Unterlage des Verses: „Wer ist die, die herauffähret von der Wüste, und lehnte sich auf ihren Freund", äußerst gelungen angefertigten Entwurf, sehen wir den gekrönten Salomo und die sich sanft auf ihn lehnende Braut des Libanon.

Wenn aber noch irgend ein Zweifel hinsichtlich des Einflusses bestehen sollte, den Botticelli auf diese Serie von Zeichnungen ausübte, so wird er besiegt werden durch den Vergleich der letzteren mit den von Botticelli entworfenen und dann gestochenen Illustrationen zum „Monte Santo di Dio" (1477) und „Dante" (1481), herausgegeben von Lorenzo della Magna. Wiederholt aufmerksam muß hierbei auf den Umstand gemacht werden, daß nur in den Zeichnungen von Burne-Jones die charakteristischen Bordüren und Spruchbänder, die äußerlich am meisten an den Florentiner erinnern, enthalten sind.

Im Jahre 1892 wurde der Meister zum korrespondierenden Mitgliede der „Académie des Beaux-Arts" in Paris erwählt. Längere Krankheit unterbricht abermals die rastlose Thätigkeit des Künstlers, der von früh bis spät vor der Staffelei steht und ganz in seiner Kunst aufging. Es beginnt sich um den Meister zu lichten. Einer nach dem andern von den Zeugen der großen künstlerischen Epoche, in der sie gelitten, gestrebt, gekämpft und gesiegt hatten, verläßt die Walstatt. Im Jahre 1893 wird Madox Brown von seiner irdischen Thätigkeit abberufen. Aber auch in anderer Beziehung wird 1893 noch ein denkwürdiges Jahr.

In letzteres fällt die erste Gesamtausstellung seiner Werke in der „New Gallery", durch welche die Übersicht seines Schaffens erkenntlich und ein klarer Überblick seines außerordentlichen Könnens auch dem größeren Publikum ermöglicht wird. In der Hauptsache erregten die hier zur Schau gestellten Gemälde von Burne-Jones die Bewunderung der zahlreichen Besucher des Kunstinstituts. Für Freunde, Liebhaber und solche Personen, die an der Kunst des Meisters ein besonderes Interesse besitzen, wird daher auf den von der Direktion der „New Gallery" herausgegebenen Katalog des Jahres 1892—1893 hingewiesen.

So weich wir Burne-Jones in seiner Kunst erkennen, ebenso fest und zielbewußt sehen wir ihn im praktischen Leben und in seinen Charaktereigenschaften. Als man über das Bild „Demophon" (Abb. 26) die Nase rümpfte, trat er aus der „Aquarellgesellschaft" aus; in dem Augenblick, da er die Direktion der „Grosvenor Gallery" im Unrecht wähnt, bricht er mit ihr ab und sendet ihr keine Gemälde mehr zur Ausstellung; unbekümmert um die herrschende Stimmung in der Akademie, beschickt er diese mit dem Gemälde „Depths of the Sea", „Die Tiefen des Meeres" (Abb. 89) und als schließlich seine Ernennung zum Vollmitglied der Königlichen Akademie nicht erfolgt, verzichtet er auf seinen Untergrad und tritt im April 1893 aus derselben ganz aus. Mit Überlegung und praktischer Lebensweisheit führt er diesen Entschluß erst am Ende der „Burne-Jones-Ausstellung" (1892—1893) aus, nachdem er die Überzeugung gewonnen, daß die Stimmung des Publikums sich unzweifelhaft für ihn erklärt hatte. Nicht etwa, daß er um solchen Verhalten willens getadelt werden soll, im Gegenteil, jeder charaktervolle, zielbewußte Künstler würde in gleicher Weise handeln. Einzig und allein wird die Aufmerksamkeit hier auf die unleugbare Thatsache hingelenkt, daß die

künstlerische Weichheit im Stil des Meisters nichts mit dem praktischen Leben zu thun hat.

Der seit dem Jahre 1877 begonnene Cyklus der „Perseus-Sage", der den Sieg der göttlichen Gerechtigkeit über das Böse verherrlichen soll, wird gleichfalls, bis auf ein Bild, noch 1893 vollendet. Da die betreffende Mythe in verschiedenen Versionen auf uns überkommen ist, so dürfen wir es selbstverständlich mit malerischen Licenzen des Meisters nicht so genau nehmen. Bis auf Nr. 1 der Serie, die man allenfalls als im antiken Geiste gehalten gelten lassen mag, kann hiervon nicht viel verspürt werden. Chaucer, noch etwas von Burne-Jones modernisiert, das ist das Facit der Serie. Mit Ausnahme des einleitenden Gemäldes „Minerva und Perseus" (Abb. 94) oder auch „Die Berufung des Perseus" genannt, lassen trotz des weiten zeitlichen Auseinanderliegens der Herstellung der einzelnen Teile der Serie diese Arbeiten in der Hauptsache wenig Stilveränderungen des Meisters erkennen. Da, wo auf den ersten Blick, wie in den „Meernymphen" (Abb. 96), dies der Fall zu sein scheint, wird der Eindruck der scheinbaren Ungleichheit sofort beseitigt, wenn man erfährt, daß dies Bild unvollendet blieb.

Beschwerlich wird das Zurechtfinden in der Serie daher, weil der Meister im Jahre 1882 ein Bild malte „Perseus und die Gräen", das indessen später, um Verwechslungen zu vermeiden, in pleonastischer Weise „Die grauen Gräen" umgetauft wurde, und außerdem deshalb, weil die den natürlichen Schluß der Serie bildenden Gemälde teilweise zuerst zur Kenntnis des Publikums gelangten, und auch wirklich in umgekehrter Ordnung mehrfach zu stande kamen. Am Ende mißlang sogar dem Künstler eine dritte Wiedergabe vollständig, in welcher er „Die Gräen" in einer von ihm eigenhändig gearbeiteten Kombination von edlen Metallen, Holz und Malerei, reliefartig darstellen wollte. Eine farbige lateinische Überschrift erklärt den Cyklus, der aber in diesem Material nicht fortgesetzt wurde.

In dem ersten Bilde (Abb. 94) wird Perseus zur Vollstreckung seines Auftrags von der ihm rückwärts den Spiegel haltenden Minerva Schwert und Schild verliehen. Polydektes, König von Seriphos, einer der cykladischen Inseln, entsendet Perseus zu den Gorgonen, um das Haupt der Medusa zu holen. Während der Abwesenheit des Perseus hoffte Polydektes bei des ersteren Mutter, der Danaë, seine Liebeswerbungen ungestörter anbringen zu können.

Das zweite Bild, „Die Gräen" (Abb. 95), zeigt uns Perseus, wie er sich zuerst zu diesen, den Schwestern der Gorgonen, begeben hat, um ihnen das eine, allen gemeinschaftlich gehörende Auge fortzunehmen. Durch die Arm- und Handbewegungen der Gräen soll angedeutet werden, daß das Auge in der Runde abgegeben wird, da aber Perseus, nach des Meisters eigener Erklärung, den Gräen das Auge entwendet, während sie schlafen, und dies auch thatsächlich bei der hübschen Figur links, die gar nicht so aussieht, als ob sie nur zeitweise über ein Auge verfügt und einen Zahn besitzt, zu bemerken ist, so müssen die Posen als unmögliche bezeichnet werden. Grau in grau, düstere, wie es sich geziemt, aber nordische Sagenstimmung, ist die Signatur des Werkes. Der Faltenwurf in der Gewandung der Gräen wurde besonders kunstvoll durchgeführt.

„Perseus und die Meernymphen" (Abb. 96) erläutert uns die Szene, wie, nachdem der Held von den Gräen zu den Meerjungfrauen geleitet worden war, er von ihnen die Mittel zur Ausführung seines Vorhabens erhält: die Flügelschuhe, den unsichtbar machenden Helm des Pluto und den Beutel für die spätere Bergung des Hauptes der Medusa. „Perseus und die Gräen" gelangte 1892 zur Beendigung, dagegen blieb dies Werk hier unvollendet.

Naturgemäß hätten wir im Verlauf der Serie jetzt „Die Medusa" zu erwarten gehabt, allein die beiden 1876 begonnenen Bilder „Perseus und die Medusa", gleichwie „Der Tod der Medusa", wurden niemals so weit gefördert, um sie als wirkliche Teile der „Perseus-Sage" gelten lassen zu können.

Mit Überspringung des logischen Zusammenhanges sind wir daher genötigt, den Heros auf der Rückkehr nach seiner Heimat zu begleiten, bei welcher Gelegenheit Burne-Jones ihn nach der im Hintergrunde des Bildes sich terrassenartig auf-

bauenden Stadt Jaffa, das Joppe des Altertums, gelangen läßt. Vor der Stadt, im Meere, erhebt sich der „Schicksalsfelsen“ (Abb. 97). Außer der „Perseus- und Andromeda-Mythe“ knüpft sich an das alte Joppe die biblische Erzählung des Propheten Jonas und die vom „Gesicht“ des Petrus, der ein Tuch, angefüllt mit Tieren, vom Himmel kommen sah. — Perseus hat davon gehört, daß des König Cepheus Reich verwüstet und nur durch die Hingabe der Andromeda, des ersteren Tochter, an das verderbenbringende Ungeheuer vor weiterer Plage bewahrt werden konnte. Cepheus sagt dem Perseus für den Fall der Vernichtung des Untiers seine Tochter als Gemahlin zu. Schon naht der Befreier auf Flügelschuhen, durch Abnahme des ihn bisher unsichtbar machenden Helmes von Pluto, der Andromeda sich zu erkennen gebend.

Daß die Situation, in die Perseus und mit ihm Burne-Jones sich begeben hat, eine — wie man im alltäglichen Leben sagt — diffizile und delikate ist, und hier leider nur mit Hilfe einer manierierten Komposition überwunden wurde, muß jedermann ohne Zögern zugestehen. Erhöht wird die Unwahrscheinlichkeit der Realität noch mehr in dem nachfolgenden Gemälde „Des Schicksals Erfüllung“ (Abb. 98), in welchem Perseus den Drachen, ein wahres Prachtexemplar von „Seeschlange“, in einem „verzweifelt verwickelten Kampf“ besiegt und tötet. Die Forderung der Möglichkeit, nicht der Idee, sondern der technisch realistischen Ausführbarkeit, die man, wenn auch unbestimmt, so doch bis zu einem gewissen Grade selbst an die fabelhafteste der Fabeln stellen muß — vorausgesetzt, daß es sich um ein ernst zu nehmendes Werk handelt — hat der Meister in dieser Darstellung so gut wie unberücksichtigt gelassen. Leighton, der sonderbarerweise glaubte, eigentlich ein besserer Bildhauer wie Maler zu sein, schmerzte nichts so sehr wie die Thatsache, daß gerade diejenigen Bildhauerarbeiten, welche er als seine eigenartigsten Werke bezeichnete, die aber unter ähnlichen Mängeln wie der „Schicksalsfelsen“ leiden: „Der Athlet mit einer Pythonschlange kämpfend“ und „Perseus und Andromeda“ teils beim Publikum keinen nennenswerten Beifall fanden, teils ganz abgelehnt wurden. Ersteres stellt zweifellos eine gute anatomische Studie dar, stößt aber ab, weil der ganze Vorwurf zu sehr forciert ist.

Um uns auch die Rückenseite seines weiblichen, an den phantastisch geformten Felsen geketteten Modells, nach der modernen Pendantschablone zu zeigen, läßt der Maler den Kampf von dorther beginnen. Die Titel der beiden letzten, 1888 entstandenen Bilder lauten englisch: „The Rock of Doom“ und „The Doom fulfilled“, welche in der freien Übersetzung auch mitunter als der „Drachenfelsen“ gegeben werden, weil der Gebrauch des Wortes „Doom“ insofern schwierig in beiden Fällen in der Übertragung beizubehalten ist, als er in dem ersten Bilde etwas anderes wie in dem zweiten bedeutet. In dem letzten Werke der Serie „Das Schreckenshaupt“ (Abb. 99) sehen wir Perseus mit seiner Gattin Andromeda nach Seriphos zurückgekehrt. „Das Schreckenshaupt der Medusa“, „The baleful Head“, schwebt selbst im Tode noch so furchtbar über ihnen, daß sie es ohne Lebensgefahr nur in der Spiegelung erblicken dürfen. Andromeda erscheint über den Anblick der Gorgone mehr erschreckt wie Perseus, welcher der ersteren die Belanglosigkeit des „Gesichtes“ zu beweisen und alle an den Reflex geknüpften Befürchtungen, aus leicht verständlichen Gründen, zu verscheuchen sucht.

Jedenfalls hat Pindars Lesart, nach welcher Perseus bei seiner Rückkehr die ganze Insel, samt den Bedrängern und Liebeswerbern der Danaë in Stein verwandelte, dem Künstler hier nicht als stoffliche Unterlage vorgeschwebt, denn die Umgebung des neuen Paares trägt einen sehr hübschen und einladenden Charakter. Daß es verschiedene Meinungen in der Welt, und besonders auch in Kunstangelegenheiten gibt, ist an und für sich kein Unglück, und mitunter kann die eine Ansicht ebenso gut berechtigt, wie die andere sein: Ich habe mir Perseus immer etwas anders gedacht, als wie er in den meisten Bildern der vorliegenden Serie aufgefaßt wurde, und seitdem Andromeda, auch in abstraktem Sinne, dem Drachenfelsen den Rücken zugewendet hat, und nun bekleidet in dem schönen Orangenhain vor mir



Abb. 106. Aufbruch der Ritter zur Auffindung des heiligen Grals.
Gobelin in Stanmore Hall. (Ausgeführt von Morris & Co., London W. 449 Oxford Street.)

steht, macht sie einen ganz englischen Eindruck auf mich.

Wir glauben meistens, die Fabel sei eben nur eine Fabel, und im äußersten Falle genüge es schon, wenn wir uns den Anschein geben, sie für wahr zu halten. Und doch, wie tief hat sich Fabel und konventionelle Überlieferung in uns festgesetzt! Welch Entsetzen würde uns in dem einen Falle ergreifen, und umgekehrt, wie würde ein Maler der Lächerlichkeit sich aussetzen, wenn er Andromeda im letzten Bilde, so wie im vierten, oder umgekehrt in diesem, wie am Schlusse der Serie, dargestellt hätte. Als antiker Held zog Perseus aus, für denjenigen, den die Gorgone nicht besticht, kehrt er als moderner Liebesritter zur heimatlichen Insel zurück.

Schließlich soll noch erwähnt werden, daß zu den drei letzten Bildern der Serie im Jahre 1885 große Kartons in Aquarellfarben angefertigt wurden.

Erwägt man, daß in dem Jahre 1893 außerdem noch „St. Georg", „Das Herz der Rose" (Abb. 38), „Liebe in den Ruinen" (Abb. 44), das Porträt von Miß Gaskell (Abb. 68), „Vespertina Quies" (Abb. 72), der seit 1875 begonnene „Pilger und die Muße", die Entwürfe für den Cyklus „Die Suche nach dem Gral" (Abb. 105 bis 110) und eine Reihe herrlicher Kirchenfenster vollendet wurden, so fragt man sich nur: Wie war es möglich, daß der Meister alle diese mit der größten Sorgfalt und bis in das kleinste Detail ausgeführten Werke in ein und demselben Jahre vollenden konnte?

* * *

Ein Lieblingsthema des Künstlers für Kirchenfenster bildet das Wort des Herrn: „Lasset die Kindlein zu mir zu kommen und wehret ihnen nicht, denn solcher ist das Himmelreich" (Abb. 56). Zum letztenmale, im Jahre 1892, hat Burne-Jones den betreffenden Karton für die Hillhead-Kirche in Glasgow angefertigt. Die Kirche in Rottingdean, ein Ort, woselbst die Familie des Meisters ihren Landsitz hat und Lady Burne-Jones sich meistens aufhält, besitzt eine ganze Reihe von Schöpfungen des Künstlers, so namentlich auch den „Schutzengel".

Im Jahre 1894 erhält Burne-Jones für die nach Antwerpen gesandten Bilder die Medaille erster Klasse und wird ihm außerdem noch eine andere Auszeichnung zu teil. Auf die Empfehlung Gladstones erhebt die Königin Victoria den Künstler als „Sir Edward Burne-Jones" in den Adelstand. Seine Freunde fühlten sich durch die Thatsache, daß der Meister die ihm zugedachte Ehre annahm, teils überrascht, teils betroffen; seine Gegner lächelten. Er ist der einzige, außerhalb der Akademie stehende Maler, dem in dieser Form die Königin ihren Beifall zu erkennen gab.

Der Titel vererbte sich auf seinen einzigen Sohn, Sir Philip Burne-Jones, der gleichfalls ein angesehener Maler ist, umgekehrt aber wie sein Vater das Porträt bevorzugt. Unter den von ihm porträtierten berühmten Persönlichkeiten befinden sich Watts und Rudyard Kipling. Auch hat der Sohn den Vater in seinem Atelier malend dargestellt.

Beendet wurden 1894 die beiden schon früher erwähnten Gemälde: „Miß Drew" (Abb. 66), Gladstones Enkelin, und „Der Fall Lucifers". Endlich ist in diesem Jahre auch noch der Tod von Rossettis Schwester Christina (1830—1894) zu verzeichnen. Es beginnt mehr und mehr, sich um den Meister zu lichten.

Besonders ereignisreich wird in letztgedachter Hinsicht das Jahr 1896. Im Januar stirbt Leighton, und schon am 13. August folgt ihm Millais, der nur wenige Monate das Amt als Präsident der Akademie bekleidet hatte. Millais wohnte in London in „Palace Gardens", eine Straße, in der im wahren Sinne des Wortes nur Paläste stehen. Wie oft mag Burne-Jones, in Bezug auf Millais, sich eines von ihm schon in Oxford niedergeschriebenen Satzes erinnert haben: „Wenn wir über große Männer und Heroen des Geistes nachdenken, mögen dies nun Eroberer, Propheten, Poeten, Musiker oder Maler sein, so geschieht es meistens in trennendem Sinne und nicht im Lichte der Vereinigung." Daß Millais kein überzeugungstreuer Präraphaelit bleiben konnte, ergibt sich eigentlich von selbst aus seiner ganzen Veranlagung. Er hatte keinen Hang zur Mystik und zur Schwärmerei.

Millais war durch und durch englischer Realist geworden.

Mr. William Sharp teilt in der „Fortnightly Review“ (August 1898) mehrere persönliche, sehr interessante Erlebnisse aus seinem Verkehr mit Burne-Jones mit. Er schreibt: „Als man Burne-Jones fragte, ob er glaube, daß Millais die gleichen Erfolge errungen haben würde, wenn er den präraphaelitischen Grundsätzen treu geblieben wäre, antwortet er: ‚Vielleicht nicht, aber er wäre ein größerer Künstler geworden.‘ ‚In Millais,‘ sagt Burne-Jones, ‚als er als Mensch zur Reife kam, war der Künstler erstorben und nur der glänzende Virtuose übriggeblieben‘. Millais' kühler Verstand war keiner großen Leidenschaft fähig; er vermochte nicht, tiefer in den Geist vergangener Zeiten einzudringen.

Burne-Jones, der mit Bestürzung von jedem neueren Werke Millais' Kenntnis nahm, äußerte sich zu Mr. William Sharp bei einer anderen Gelegenheit ziemlich identisch wie oben mitgeteilt: „Er (Millais) könnte so groß sein, aber gerade als seine edle Kraft die Reife erreichte, starb der Künstler in ihm und nur der Kunsthandwerker blieb übrig. Und dies geschah nur deshalb, weil er jenem verhängnisvollen Sirenengesang der unwissenden und geistig gewöhnlichen Menge lauschte, die stets mißtrauisch gegen die Kunst sich verhält, es sei denn, daß sie ebenso alt und fremdländisch ist wie Raphael, Tizian oder Rembrandt. Als junger Mann verdolmetschte Millais edle Dinge edel und schöne Dinge schön. Stehen seine ‚Herbstblätter‘ und sein ‚Thal der Ruhe‘ (The Vale of Rest) nicht turmhoch über dem, was er jetzt malt? Ich zögere keinen Augenblick zu erklären, daß Rossetti, trotz seines Nichterfolges als Künstler, weit



Abb. 107. Gawein und Jwein werden von dem Engel zurückgewiesen.
Gobelin in Stanmore Hall. (Ausgeführt von Morris & Co., London W. 449 Oxford Street.)

größer, sowohl in dem was er erreichte, als hinsichtlich seines Einflusses wie Millais war. Ein Mann muß unter Gesamtberücksichtigung dessen beurteilt werden, was sowohl seine Seele als auch seine Hand schuf." Das Bild „Das Thal der Ruhe" ist dasjenige, über welches sich später Ruskin so entsetzte, weil Millais die beiden Köpfe der Nonnen nicht so ließ, wie sie ursprünglich gemalt waren und wie sie unsere Väter noch kannten, sondern dieselben im Gesicht zu verschönern suchte. —

Ganz am Ende seiner Laufbahn scheint Millais so etwas wie Reue über seinen Abfall vom Präraphaelismus überkommen zu haben. Wenngleich die drei Gemälde „Die Jugend der heiligen Therese" (1893), „Sprich, sprich!" (1895) und „A Forerunner" („Johannes der Täufer") (1896), in der Malweise verschieden sind von seinem bedeutendsten Erstlingswerk „The Carpenter's Shop" (Der kleine Christus im Hause seiner Eltern), so kehrt er doch in den Sujets wieder zu seinem Ausgangspunkt zurück. Sizeranne sagt in Bezug auf die drei Begründer des Präraphaelismus, Rossetti, Holman Hunt und Millais: „Lange Jahre bedurfte es, bis man merkte, daß der Zweite nicht das malte, was der Erste lehrte, und daß der Dritte nur Erfolg hatte, weil er den Ersten nicht anhörte und den Zweiten nicht nachahmte." In Summa hat Millais, welcher jeder kontinentalen Kunst abhold war, derjenigen seines Vaterlandes große Dienste geleistet.

Noch in demselben Jahre trifft den Meister ein erschütternder Schlag. Am 3. Oktober 1896 stirbt William Morris. Unaufhörlich beschäftigt ihn seitdem der Gedanke, irgend ein Erinnerungswerk für seinen geliebten entschlafenen Freund herzustellen. Kurz vor seinem eigenen Tode begegnete Burne-Jones den bereits weiter oben genannten Mr. William Sharp, der über dies zufällige Zusammentreffen folgendermaßen erzählt: „Burne-Jones ging fast immer wie träumend umher und bewegte die Lippen. Als ich ihm zum letztenmale in einer engen Straße begegnete, sagte er zu mir: ‚Ich denke unausgesetzt über ein Bild nach, das ich malen und dem ich den Titel geben will: Ave Maria. Seitdem mein teuerer Morris tot ist, kann ich mich nicht mehr von dieser Idee losmachen. Aber ich bin noch nicht zum Malen gekommen!'"

Burne-Jones wollte deshalb ein Ave Maria malen, weil Morris als Student das nachfolgende Gedicht verfaßt hatte, das dem Meister niemals aus dem Sinn gekommen war:

„Queen Mary's crown was gold
King Joseph's crown was red
But Jesus' crown was diamond
That lid up all the bed
Mariae Virginis."

* * *

„Ships sail through the heaven,
With red banners dress'd
Carrying the planets seven
To see the white breast
Mariae Virginis."

* * *

In der Regel führte Morris nur die von Burne-Jones gezeichneten Entwürfe zu den von ihnen beiden bestimmten kunstindustriellen Zwecken aus. Bei Buchillustrationen, Gobelins und Teppichen haben sie aber auch oft die Entwürfe gemeinsam angefertigt. Außer den Vorlageblättern zur Gralssage (Abb. 105—110), sind die schönsten die hier wiedergegebenen Gobelins „Flora" (Abb. 100) und „Pomona" (Abb. 101). Burne-Jones hat die Figuren, alles andere Morris gezeichnet, und dieser auch die Kolorierung bestimmt. Die Hauptfiguren treten trotz des reichen und vielfach verschlungenen aber sich stets leicht und gefällig auflösenden Musters als Mittelstücke deutlich heraus. Der über und unter der „Flora" und „Pomona" verfaßte englische Text rührt von Morris her. Er stellt „Pomona" als die den goldenen Apfel erhaltende Schönheitsgöttin dar: „I am the ancient apple-queen", und im unterhalb angebrachten Text lesen wir die Stelle: „where the windy grave of troy" (Troja) u. s. w. Diese beiden Prachtexemplare von Gobelins befinden sich im Besitze des Museums in Manchester und wurden für dasselbe im Jahre 1888 ausgeführt.

Zu Ehren von Morris veranstaltete das British Museum in der „King's Library" im Jahre 1898 eine Ausstellung von Büchern, die in der Hauptsache ihre Entstehung der „Kelmscott Press" verdankt.



Abb. 108. Lanzelot vom See in Schlaf versunken vor der Kapelle, in welcher sich der heilige Gral befindet. Gobelin in Stanmore Hall.
(Ausgeführt von Morris & Co., London W. 449 Oxford Street.)

Gleichzeitig befanden sich dort solche Werke, welche Morris vornehmlich als Vorbilder zu dem Drucke oder zu Illustrationen dienten, ferner hiermit verwandte Schriften und solche Bücher, die Burne-Jones illustriert hatte.

Von den 53 Werken aus der „Kelmscott Press" gelangen noch Morris' Geschmack am besten: „Chaucer", „Psalmi Penitentiales", „Laudes Beatae Mariae Virginis", die Romanze „Sir Percyvelle" (Parzival), „Sir Degravant" und „Sir Isumbras". Für den populären Gebrauch hatte Morris bestimmt: Shakespeares „Poems and Sonnets", Tennysons „Maud", Swineburnes „Atalanta in Calydon", die Gedichte von Keats, von Shelley und Rossetti, sowie die ausgewählten Stücke von Herrick und Coleridge. Mit Ausnahme von „Maud" wurden sie auch thatsächlich vom Publikum stark begehrt.

Der Originalpreis der Gesamtausgabe der „Kelmscott-Press" betrug ursprünglich ca. 3000 Mark, während jetzt auf den Auktionen im Durchschnitt 8800 Mark gezahlt wird. In den letzten Versteigerungen stellten sich die Preise für einzelne Werke wie folgt: 510 Mark für „The Story of the glittering Plain", illustriert von Walter Crane; „Chaucer" von Burne-Jones illustriert, 1600 Mark; „The Story of Sigurd the Volsung", Zeichnungen von Burne-Jones, 500 Mark. „Biblia Innocentium", von J. W. Mackail, dem Schwiegersohn von Burne-Jones, herausgegeben und von Morris gedruckt, 370 Mark. — „Rossettis Gedichte", 1870, erste Ausgabe, erreicht in den Auktionen durchschnittlich eine Honorierung von 500 Mark. Es sind dies zum Teil schon an früherer Stelle erwähnte Gedichte, die Rossetti seiner verstorbenen Gattin mit ins Grab gegeben, aber später wieder exhu-

mieren ließ. Unter dem Titel „Das Haus des Lebens“ hat Otto Hauser bei Eugen Diederichs in Leipzig seine Übertragungen der Rossettischen Sonette aus dem Englischen herausgegeben.

Wir wissen, daß Morris sich in der glücklichen Lage befand, nicht für materiellen Gewinn schaffen zu müssen, vielmehr Schriftsteller, Dichter, Künstler, Industrieller, Drucker und Kunstmäcen in einer Person bei ihm vereinigt war.

Als Sozialist bewilligte er für geleistete Arbeit den höchsten Lohn. Ruskin, Morris und Walter Crane sind als Sozialisten die eigentümlichsten Erscheinungen in der modernen Entwickelung unserer gesellschaftlichen Zustände. Morris hat nicht nur mit Geld und Gut und Worten, sondern auch dadurch die sozialistische Sache in England unterstützt, daß er seine eigene Haut gelegentlich eines Meeting in Trafalgar-Square zu Markte trug. Er baute seine Theorien auf das Verhalten der ersten urchristlichen Gemeinde auf. Morris war von schönen Idealen beseelt, und hat als Mensch und für die Menschheit das Höchste erstrebt.

Wenn man nach den Büchern, die jemand besitzt, seine Person beurteilen darf, so ist es Morris. Unter jenen befanden sich die kostbarsten illuminierten und mit Miniaturen versehenen Manuskripte aus dem dreizehnten Jahrhundert und die schönsten Drucke aller Epochen. Als seine Bibliothek zur Auktion gelangte, betrug der Gesamterlös 220 000 Mark. Illuminierte Bibeln, Antiphonarien, Missalen, Horen, Breviarien und solche Werke, die alte Holzschnitte enthalten, bildeten den Grundstock seiner Büchersammlung. Besonderes Interesse besitzen außer dem berühmten „Sherbrooke Missale“, für uns in Deutschland folgende Werke: Ein großes Exemplar der deutschen Bibel, gedruckt 1473—1474 von Günther Zainer in Augsburg; die deutsche, 1483 in Nürnberg gedruckte Bibel mit den seltenen Holzschnitten, welche für die niedersächsische, in Köln hergestellte Version benutzt wurden. Ein Exemplar der Bibel in niedersächsischer Mundart, 1494 in Lübeck von Steffen Arndes gedruckt. Ferner: „Missale secundum Chorum Constansiensem“, Konstanz 1485; „Missale Magdeburgense“, Magdeburg 1480; „Speculum Humanae Salvationis“, latein-deutsch und das „Steynvelt Missale“, etwa um 1200 in der Diöcese von Köln entstanden. Über die „Kelmscott-Press“ hat Moritz Sondheim in Heft I, Jahrgang II, und über „Die Bibliographien von William Morris' Schriften“ Dr. Jean Loubier in Teil II, 1898/99 der „Zeitschrift für Bücherfreunde“ (Velhagen & Klasing) ausführlichere Aufsätze geliefert.

Auch in der „New Gallery“ wurde 1899 eine Ausstellung eröffnet, deren Schwerpunkt Werke des verstorbenen Mr. William Morris bildeten. Ein ganzer Saal wurde für ihn reserviert, um seinem Andenken einen gerechten Tribut zu zollen. Es wird behauptet, daß das damals dort ausgestellte Bild „La belle Iseult“, „Die schöne Isolde“, sein einziges Ölgemälde gewesen sei, indessen verriet die Arbeit zu viel technische Fertigkeit, um als ein Erstlingswerk gelten zu können.

Bei Longmans in London erschien die zweibändige, von Mr. Mackail, dem Schwiegersohne Burne-Jones', verfaßte Biographie von William Morris. Besonders interessant ist die in dem Buche enthaltene nachstehende Mitteilung: Als Lord Tennyson, der Poet laureate, gestorben war, wurde bei Morris, trotz seiner bekannten sozialistischen Tendenzen, mit Billigung des Ministerpräsidenten, angefragt, ob er Tennysons Nachfolger zu werden wünsche. Morris lehnte ab, weil, wie er zu Burne-Jones und anderen Freunden äußerte, die eigentliche Amtsthätigkeit eines Poet laureate doch nur in der Abfassung von ceremoniellen Versen bestehe. Ebenso offen erklärte er aber seinen sozialistischen Genossen, daß er sich durch den betreffenden Antrag geschmeichelt gefühlt habe.

Millais, der Nachfolger Leightons, war bei der Übernahme seiner Stellung als Präsident der Akademie bereits so krank, daß er in Wirklichkeit sein Amt niemals anzutreten vermochte. Nach dem Tode des ersteren wird Sir E. Poynter, der Schwager von Burne-Jones, zum Präsidenten der Akademie erwählt. Wären dem Meister längere Tage beschieden gewesen, so hätten wahrscheinlich auch seine Beziehungen zur Akademie wieder einen freundlichen Charakter angenommen. Ebenso gut wie man Millais seine präraphaelitischen Jugend-

sünden verzieh, würde die Akademie Burne-Jones sein Werk, „Die Tiefen des Meeres“ (Abb. 89) vergeben haben, das nachträglich vielfach „Die Realisierung des Unrealen“ genannt wurde.

Sir E. Poynter, dessen Erstlingswerke auch eine präraphaelitische Note in sich tragen, war mit seinen beiden Vorgängern befreundet. Sein ausgesprochen erstes und letztes Ziel ist die Hebung der nationalen der modernen englischen Kunst, und ebenso wie jene, gilt er als kein Begünstiger der kontinentalen Schulen. Versetzt man sich in seine Lage als Präsident der Akademie hinein, so kann man ihm die im übrigen auch persönlich empfundene Vorliebe für seine heimische Kunst kaum verargen.

Für uns muß diese Thatsache insofern bedauert werden, weil kein ausländischer moderner Künstler irgend eine Aussicht besitzt, eines seiner Werke in einem staatlichen Institute Londons untergebracht zu sehen. Die „National Gallery“ in Trafalgar-Square schließt jetzt in der Hauptsache ab mit den Werken des großen Dreigestirns: Reynolds, Gainsborough und Romney, der Rest der modernen Werke des Museums wurde an die neue „Tate Gallery“ abgegeben, und letztere nimmt nur moderne Arbeiten britischer Künstler auf! Sir E. Poynter, der diese Maßregel durchgeführt hat, bekleidet das Amt als Präsident der Königlichen Akademie, ferner als Direktor der alten „National Gallery“, außerdem ist ihm die Oberaufsicht über die „Tate Gallery“ übertragen und endlich ist er selbst ein sehr einflußreicher, ausübender Maler. Man ersieht hieraus sofort, daß noch niemals eine solche Machtfülle in Bezug auf Kunstangelegenheiten Englands in einer einzigen Person vereinigt worden war.

Sir E. Poynters bekanntestes, in schönen klassischen Formen gehaltenes Bild, „Der Besuch bei Äsculap“, befindet sich in der „Tate Gallery“. Venus und die Grazien, eine Reihe junger und hübscher Frauengestalten



Abb. 109. Die Vision Sir Galahads. Gobelin in Stanmore Hall. (Ausgeführt von Morris & Co., London W. 449 Oxford Street.)

zu einer harmonischen Kette vereinigt, sucht Hilfe bei dem großen Meister. Ein göttliches Lächeln gleitet über seine Züge bei dem Anblick der schönen Gestalten, deren eine auf ihren Fuß hinweist. Hierbei übersieht man gern, daß eigentlich auf dem ganzen Bilde niemand wirklich krank oder nur leidend aussieht. —

Ehe das Jahr 1896 zu Ende ging, hatte der Meister in demselben etwa fünfzig Entwürfe für Kirchenfenster vorbereitet und noch zwei Ölbilder fertiggestellt. Das eine davon betitelt sich: „The Dream of Sir Launcelot at the Chapel of the San Grael", „Der Traum Lanzelots vor der heiligen Gralskapelle" (Abb. 108), das andere „Aurora" (Abb. 102). Von dem erstgenannten Werk soll ausführlicher bei Besprechung des „Grals-Cyklus" (Abb. 105 bis 110) die Rede sein, da sich das Ölbild eben nur im Material von dem in der Gobelin-Serie befindlichen unterscheidet.

„Aurora" bildet eine Illustration zu dem mit Vorliebe citierten Verse Miltons: „Day's Harbinger comes dancing from the East", „Des Tages Morgenröte kommt tanzend aus dem Osten".

In dem Werk ist viel Poesie enthalten, indessen gehört es nicht zu den besten Arbeiten von Burne-Jones, trotz einzelner in demselben enthaltenen Vorzüge.

Eine schlanke Figur, die Morgenröte darstellend, schreitet auf einer schmalen Holzbrücke, die Zimbeln schlagend, eilig vorwärts. Das charakteristische, glücklich im Ton und in der Stimmung getroffene Moment, bildet die kleine mittelalterliche, noch im kühlen Morgenschatten ruhende Idealstadt, die durch das Erscheinen der Göttin und durch den Klang ihrer Becken aus dem Schlummer erwachen soll. Der Maler läßt das Licht auf die weibliche Figur und ihr Kleid (blau mit roten Ärmeln) von vorn und hinten zugleich strahlen, so daß es einen rosigen Schein erhält und hierdurch ein hübscher Effekt erreicht wird. Unmittelbar über dem Haupte der „Aurora" hat der Meister nicht vergessen, eine Kirche in dem Städtchen sich erheben zu lassen.

Wollte der Künstler die Morgenröte durch eine Gestalt symbolisieren und diese in die schmale, unser Gefühl beengende Straße hineinversetzen, so mußte er auf die allgemeinen Größenverhältnisse und auf die Perspektive Rücksicht nehmen, die hier verfehlt erscheint. Außerdem setzt sich Burne-Jones mit den hergebrachten und durch die Natur begründeten Anschauungen in Kontrast, denn man erwartet das Erscheinen Auroras doch von oben und nicht von unten her. Das Bild wurde 1898 bis 1899 in der „New Gallery" ausgestellt und befindet sich im Besitz des Grafen Cowper. Leider kann man sich nicht verhehlen, daß die Kraft des Meisters nachzulassen beginnt. Er sollte selbst bald den Morgenglanz der Ewigkeit erschauen.

Trotz eines Herzleidens vermag der Meister nicht dazu bewogen zu werden, sich auch nur zeitweise von seiner Staffelei zu trennen. Er widmet nach wie vor seiner geliebten Kunst jeden freien Augenblick. So entstehen im Jahre 1897 etwa siebzig Entwürfe zu Kirchenfenstern, darunter einer für die St. Philipp-Kirche in Birmingham, in welcher er die Taufe empfing, und zwei für die Kirche in Rottingdean. Schon im nächsten Jahre wurde in dieser der Totengottesdienst für den Heimgegangenen abgehalten.

Unter den im Jahre 1897 von Morris ausgeführten Kirchenfenstern befindet sich das herrliche, zum diamantenen Jubiläum der Königin Viktoria für die Pfarrkirche in Dundee gestiftete Fenster (Abb. 103). Es zeigt die zwölf Apostel in zwei Reihen abgebildet zu je sechs Figuren, und zwar von links beginnend mit der Nennung, wie hier, in englischer Sprache: „Saint Peter", „S. Andrew", „S. James maj.", „Saint John", „S. Thomas", „S. James min.". In der zweiten Reihe von links fortfahrend: „S. Philip", „S. Bartholomew", „S. Mathew", „Saint Simon", „Saint Jude" und „Saint Paul". Das Fenster, unter dem nachfolgende erklärenden Daten angebracht sind, wird das „Queen Victoria Window" benannt:

„To the glory of God and in honour of Victoria, Queen and Empress, this Window is by her most gracious permission dedicated in commemoration of the diamond Jubilee of her illustrious and beneficent reign — XX June MDCCCXCVII — by Hugh Ballingall and William Brown Robertson."

In England wird die Königin Viktoria als die bedeutendste Regentin verehrt, die das Land je gehabt hat, und sogar höher

wie Elisabeth gestellt. Die Wiedergabe dieses selten schön gelungenen Werkes verdanken wir dem freundlichen Entgegenkommen des Rev. Colin Campbell, D. D. Rektors der Pfarrkirche „St. Mary“ zu Dundee. Die Buchstaben „D. D.“ bedeuten „Doctor of Divinity“, zu deutsch „Doktor der Theologie“.

* * *

In allen Phasen seiner Künstlerlaufbahn wurde Burne-Jones mächtig von der Artus- und Grals-Sage angezogen. Er wird in England der „Wagner“ in der Malerei genannt. Soweit es sich um Benutzung des bezüglichen Stoffes handelt, mag der Vergleich gelten, der Unterschied aber zwischen beiden ist der, daß der englische Künstler ihn mit hohem Talent, der deutsche Meister wie ein Genie behandelt.

Schon am Ende des zwölften Jahrhunderts kamen die Sagen vom König Arthur und seiner Tafelrunde in Form von französischen Kunstepen nach Deutschland und erfuhren in dem „Parcifal“ Wolfram von Eschenbachs, „Tristan und Isolt“ Gottfrieds von Straßburg, dem „Erec“ und „Iwein“ Hartmanns von der Aue, dem „Wigalois“ Wirnts von Grafenberg Umwandlung und Vertiefung. In „Merlin“ wollen manche den „Klingsor“ unserer Sagen erkennen. In dem alten „Gedichte vom Wartburgkrieg“ wird Klingsor als Krämer eingeführt, im Anklang daran, wie seiner in Wolframs „Parcival“ Erwähnung geschieht. Mehrmals wird dort von dem reichen Krame Klingsors gesprochen, der auch die „Schwalbe“, die aus England stammende Harfe enthält. (Als Cithara Anglica schon im neunten Jahrhundert bekannt.) Wagner hat Klingsor als die Symbolisierung unheiliger, unlauterer Macht und ihrer trügenden Herrlichkeit aufgefaßt; Burne-Jones' Merlin ist schließlich, trotz aller Verdienste um König Arthur und das Keltentum, ein dummer, durch Leidenschaft geblendeter und nicht allzuschwer eingefangener Teufel.

Für die Artus-Sagen lieferten die Briten den Rohstoff; die Franzosen schmückten ihn aus und gaben ihm einen chevaleresken Charakter. Die Deutschen — wenigstens gilt dies von Hartmann von der Aue und erst recht von Wolfram von Eschenbach, sowie auch in gewissem Grade von Gottfried von Straßburg — legten den tieferen einheitlichen Sinn hinein und verliehen dem Überkommenen die geistige und formale Schönheit.

Im britischen Boden wurzelt die betreffende Sage, hier liegt ihr erster Keim; in Frankreichs heiter-klaren Lüften schießt sie lustig empor und treibt üppig-grünes Laub und Blütenknospen, aber erst an der Sonne deutschen Gemütes entfaltet sich die Blume.

Burne-Jones verwebt die Arthur-Mythe mit der vom heiligen Gral, wie dies in den Dichtungen „Parcival“ und „Titurel“ geschieht. Durch Wagners Schöpfungen sind die Sagen wieder aufs neue in uns lebendig und wir mit ihnen so vertraut geworden, daß eine inhaltliche Wiedergabe für den deutschen Leser überflüssig erscheint. Die bildlichen Darstellungen des englischen Künstlers sind ungemein interessant, zum Teil sehr gut gezeichnet und entworfen, prachtvoll von Morris als Kunstwerke ersten Ranges in ihrer Art ausgeführt, aber sie reißen uns nicht fort wie die Tondichtungen Richard Wagners. Ein kühler englischer Zug weht durch Burne-Jones' Grals-Cyklus.

Ein Beweis, wie sehr die Phantasie des Mittelalters, angeregt durch die Kreuzzüge, sich gerade besonders mit dem heiligen Gefäß, dem Gral beschäftigte, welches das Blut Christi in sich aufnehmen durfte, ist der Umstand, daß ein zweiter „sacro catino“, der gleichfalls von Joseph von Arimathia herrühren sollte, nach St. Martes Bericht, im Jahre 1247 durch den Patriarchen von Jerusalem dem König Heinrich III. von England überschickt wurde.

Welche Bedeutung besitzt denn nun eigentlich dies Wundertum, dies mystische Kleinod, der heilige Gral? Die Antwort Vilmars hierauf lautet: „Der heilige Gral symbolisiert die durch Vermittelung der Kirche dargebotene Erlösung des Menschengeschlechts durch das Blut Jesu Christi.“ Entsprechend heißt es im jüngeren Titurel: „Wer zum Gral wird erwählet, dem ward ewiger Freuden reiches Teil.“

Schon im Jahre 1858—1859 hatte Burne-Jones in Oxford sich mit dem Sujet „Merlin und Nimue“, dann 1861 mit

demselben Thema „The Enchantment of Nimue“ und endlich von 1872—1874 mit dem Ölbild „Merlin und Viviane“ (Abb. 104) beschäftigt. Das Werk wird öfters auch ,,The Beguiling of Merlin“, „Die Verzauberung Merlins“ genannt. Daß ein Zauberer selbst verzaubert wird, ereignet sich nicht alle Tage! Burne-Jones bestraft in ihm die Sinnenlust und Merlin dafür, daß er sich begierdevoll in die Halbzauberin Viviane verliebt hat. Diese schläferte Merlin im Walde ein, schwang neunmal ihren Schleier über ihn, murmelte Zauberformeln, die jener sie gelehrt hatte und ist hier im Bilde eben im Begriff, ihm sein Zauberbuch zu entwenden. Merlin wähnt sich im Himmel, als er aber erwacht, bemerkt er zu seinem Schrecken, daß er gefesselt in ewiger Gefangenschaft sich befindet und infolge seiner Leidenschaft und Thorheit nunmehr außer stande ist, König Arthur weder mit Rat noch mit der That im Kampfe gegen den Feind, die Sachsen, beizustehen. An allem diesem Unglück hatte die listige Viviane Schuld, die ihr unheilvolles Wesen im Walde von Broceliand trieb, und — wie Grimm sagen würde — wenn sie nicht gestorben ist, noch heute lebt. Nimue in hellblauem Kleide, beinahe wie eine Riesin groß, scheint leichtes Spiel mit Merlin zu haben, dessen Anzug dunkelblau gehalten ist. Der Sinn der hier bildlich dargestellten Sage bedarf keiner weiteren Erklärung.

Das Werk, für Mr. F. R. Leyland gemalt, ging nach dessen Tode in den Besitz der Herzogin von Marlborough über, die es in der „New Gallery“, 1898—1899, ausstellte. „Merlin und Viviane“ ist dasjenige Gemälde, durch welches die Franzosen zuerst allgemeiner die Kunst von Burne-Jones kennen und schätzen lernten.

Die gemeinschaftliche, einträchtiglich Hand in Hand gehende und sich gegenseitig ergänzende Thätigkeit von Burne-Jones und William Morris wird durch kein Werk schöner, als wie in den Mr. W. K. d'Arcy gehörigen und in Stanmore Hall befindlichen Arras-Gobelins veranschaulicht. Den Gegenstand des Sujets bildet „König Arthur und die Tafelrunde“ (Abb. 105) und „Die Grals-Sage“. Morris hat die rein architektonisch-dekorativen Einrichtungen für die in dem betreffenden Saal untergebrachten Gobelins allein entworfen und ausgeführt.

Für jeden der Helden der Grals-Sage wurde dort sein Schild und Wappen aufgehängt, und unter den Hauptbildern stehen die Erklärungen der bezüglichen Darstellung in englischer Sprache. Der Gesamtcyklus wurde einheitlich im Stil durch dekorative Elemente verbunden, so daß dieser Saal mit seinen unvergleichlichen Kunstschätzen als ein wahres Stück Wunderland angesehen wird.

Wir folgen hier der Serie durch Übersetzung der für jedes Bild angefertigten Erläuterung des Inhalts. Unter dem Gobelin „König Arthur und die Tafelrunde“ ist zu lesen: „Als König Arthur während des hohen Pfingstfestes in seiner Halle saß und die ganze Tafelrunde um ihn versammelt war, trat ein Fräulein ein und gebot ihnen ‚die Suche nach dem heiligen Gral‘, ‚The Quest of the San Grael‘, auf sich zu nehmen.“

„Der Aufbruch der Ritter“ zur Auffindung, zur Suche nach dem heiligen Gral (Abb. 106) wird folgendermaßen erklärt: „Nachdem das Fräulein den Rittern der Tafelrunde geboten hatte, den heiligen Gral zu suchen, brachen sie auf, was auch immer ihnen begegnen möchte. Unter denen, die aufbrachen, sind die vornehmsten: „Sir Gawaine, Sir Lanzelot vom See, Sir Hector de Marys, Sir Bors de Ganys, Sir Perceval und Sir Galahad.“ In dem zuerst genannten Bilde sind die Figuren und das Pferd von Burne-Jones gezeichnet, dagegen rührt der Vordergrund, Hintergrund, die Dekoration und Kolorierung von William Morris her. In dem zweiten Gemälde verhält es sich ähnlich: Burne-Jones hat die Figuren und Pferde, das übrige Morris entworfen, und dieser auch die Farben bestimmt.

In dem dritten Werke werden „Gawein und Iwein von dem Engel zurückgewiesen“ (Abb. 107). Warum dies geschah, besagt uns die Inschrift: „Als Sir Gaweine und Sir Iwaine sich auf den Weg begaben, um den heiligen Gral zu suchen, konnten sie seiner nicht ansichtig werden und erlitten Schmach und Schande, wegen des von ihnen früher geführten bösen Lebenswandels.“

Über den auf seiner Ritterfahrt begriffenen „Lanzelot vom See“ (Abb. 108)

erfahren wir Nachstehendes: „Lanzelot vom See gelangte auf seiner Suche, als er durch einen finstern Wald ritt, an eine Kapelle, in welcher sich der heilige Gral befand; aber wegen seiner vielen Sünden mochte er nicht eintreten und verfiel angesichts des Heiligtums in Schlaf, so daß auch über ihn Schande erging.“ Wie in den vorangegangenen Gobelins, rühren ebenfalls in diesem die Zeichnungen der Figuren und Pferde von Burne-Jones, dagegen die Architektur, Vorder- und Hintergrund, alles Dekorative und die Farbengebung von Morris her. In der oberen rechten Ecke des Bildes schimmert der glanzumleuchtete Gral.

Das letzte figurenreiche Werk der Serie betitelt sich: „Die Vision Sir Galahads“ (Abb. 109). Im Mittelpunkt des Bildes stehen drei Engel, zu ihrer Linken, vor der geöffneten Thür der Gralskapelle kniet Sir Galahad, der den heiligen Gral erblickt. Zur rechten Hand der Engel befindet sich Sir Bors und Sir Perceval. Der Gobelin ist in der gleichen Weise wie die bereits beschriebenen von Burne-Jones und Morris gemeinschaftlich hergestellt.

Als einen Anhang zu dem Cyklus ist endlich „Das Schiff der Gralsritter“ (Abb. 110) zu betrachten, welches Burne-Jones zeichnete, während den Vorder- und Hintergrund Morris entwarf und dem Gobelin das Kolorit gab. Die ganze Serie wurde 1898 bis 1899 in der „New Gallery“ ausgestellt und erregte dort den ungeteilten Beifall des Publikums. Begonnen



Abb. 110. Das Schiff der Gralsritter.
Gobelin in Stanmore Hall.
(Ausgeführt von Morris & Co., London W. 449 Oxford Street.)

müssen die Entwürfe schon früher wie 1893 worden sein, ein Datum, das meistens in England hierfür angegeben wird, aber irrtümlich erscheint, weil die Firma Morris & Co. wahrscheinlich schon 1891, bestimmt aber im Jahre 1892 die Ausführung der Gobelins in die Hand nahm und diese 1894 beendete. In der großen Pariser Ausstellung von 1900 bildeten die letzteren ganz unbestritten den Glanzpunkt in der englischen Abteilung.

Bis wenige Tage vor seinem Tode hat der Meister an dem naturgemäßen Schlußbilde des Cyklus der Artus- und Grals-Sage, an dem Kolossalgemälde: „Arthur in Avalon" gearbeitet. Er begann dies $11^1/_2 : 21^1/_2$ Fuß große Bild bereits im Jahre 1881, hat sich jedoch vor der Vollendung von ihm trennen müssen. König Arthur weilt noch immer in Avalon! „Hit jacet Arthurus, rex quondam, rexque futurus." Die Erklärung zu dem Bilde lautet: „Einige behaupten König Arthur sei nicht tot, sondern durch den Willen unseres Herrn Jesus Christus an einem unbekannten Ort verborgen; das Volk sagt, er wird wiederkommen!" Nach seiner letzten Schlacht wurde König Arthur durch drei Königinnen nach der Insel Avalon geleitet, um Heilung von seinen Wunden zu erlangen; dort schläft er, bis der Ruf an ihn ergeht, zu seinem Reich zurückzukehren.

Im Mittelpunkt eines Säulenhofes liegt der König auf einem Ruhebette; zu seinen Häupten ein Baldachin von Gold, in den zwölf Begebenheiten aus der Geschichte des heiligen Grals eingraviert sind. Die drei Königinnen wachen über seinen Schlaf, und deren Dienerinnen bewahren König Arthurs Rüstung und Waffen. Andere weibliche Figuren halten Hörner in der Hand, um bei dem Erwachen des Königs seinem Volk sofort ein Zeichen zu geben. —

Wie schon früher mitgeteilt worden war, befindet sich dies Ölgemälde im Besitz der Familie des Meisters. Eine in Wasserfarben kolorierte Zeichnung, ein früherer Entwurf zu dem Bilde „Arthur in Avalon" besitzt Lady Eleanor Leighton. Diese $187^1/_2 : 52^1/_2$ cm große Aquarellstudie ist bezeichnet: „E. B. J. to E(leanor) L(eighton) 1894."

Das letzte Werk, welches Burne-Jones 1898 vollendete, ist der Entwurf für das in Hawarden zum Gedächtnis Mr. und Mrs. Gladstones errichtete Fenster in der dortigen Kirche, „Die Geburt Christi" darstellend (Abb. 111). Der Sohn von Mr. Gladstone, der Reverend Stephen Gladstone, Ortsgeistlicher daselbst, hat die Güte gehabt, mir eine Reproduktion des dortigen Kirchenfensters zu senden und deren Wiedergabe hier zu genehmigen. Leider sind die bezüglichen Verhältnisse zur Abnahme einer Photographie in der dortigen Kirche ungünstig.

König Arthur und die Kirche, das sind die letzten Gedanken des Meisters gewesen! Er war ein Mystiker vom Beginn seiner Laufbahn bis zum Schluß. Als er nach einem heftigen Influenzaanfalle in den ersten Monaten des Jahres 1898 sich wieder vollständig erholt hatte, drückte er seinen Freunden die Hoffnung aus, noch ein weiteres Jahr mit ihnen gemeinschaftlich zu verleben, nur vor dem Mai fühle er Besorgnis, da Rossetti ihn immer vor diesem Monat gewarnt habe. Am 16. Juni erkrankte Burne-Jones plötzlich und so heftig, daß er bereits am 17. Juni seine irdische Pilgerfahrt beendete. Am 21. Juni 1898 fand der Trauergottesdienst für ihn in der Kirche von Rottingdean statt. Die dort befindlichen, von ihm gemalten Kirchenfenster, die Zeugen seiner außerordentlichen Kunst, blicken auf seine Asche herab. —

* * *

Das, was wir in der modernen Malerei unter Realismus zu verstehen pflegen, ist nur selten und gelegentlich in geringem Maße trotz peinlich ausgeführter, der Natur entnommener Details, in den Werken von Burne-Jones zu finden. Bevor er an die Arbeit ging, mußte das Bild fertig in seinem Kopfe dastehen. In der Regel fertigte er zuerst eine Bleistift- oder Kreidezeichnung, dann einen Karton in Aquarellfarben und schließlich oft eine Ölskizze an, von der er seinen Vorwurf auf die Leinewand übertrug. Er hat ja mitunter sehr schöne Farben in seinen Gemälden, wie z. B. in den „Stunden" (Abb. 77), „Die Tiefen des Meeres" (Abb. 89) und „Chant d'Amour" (Abb. 16), in denen er uns

zeigt, daß er die Einzelfarben unbedingt beherrscht. Trotzdem ist er kein eigentlicher Kolorist, weil es ihm häufig an Übergängen, wie unter andern in den „Stunden“ fehlt, und dann die Farben hart und trocken, unvermittelt und ohne Harmonie nebeneinandergesetzt erscheinen.

Im ganzen ist sein Kolorit kein zu lebhaftes, jedenfalls seine Farben niemals schreiend, allein mitunter unrichtig im Ton sowie im Glanz. Dafür aber kann man ihn den solidesten Maler nennen, den England vielleicht besitzt. Unter keinen Umständen hat sich Burne-Jones dazu verleiten lassen, zu gunsten des Effektes brillante Farben zu benutzen, von denen er wußte, daß sie schon nach einigen Jahren nicht mehr das sein würden, was sie schmeichelnd vor den Augen momentan versprachen. An der geistigen Vertiefung seines Bildes arbeitet er unermüdlich und wie wir wissen, oft ein Jahrzehnt lang und noch mehr. Er ruhte nicht früher, bis er in einem Werke das Höchste gab, dessen seine Kunst überhaupt fähig war. Die Vorstudien, die der Künstler betreibt, sind die denkbar gewissenhaftesten und nehmen nicht selten mehrere Jahre in Anspruch. So zu sagen, jeder Abschnitt in dem Gemälde mußte trocknen, bevor er weiter an demselben arbeitete, und schließlich das vollendete Bild einige Jahre liegen bleiben, bevor es gefirnißt wurde, eine Manipulation, die der Meister übrigens stets selbst vornahm. Über die Technik der Präraphaeliten erhalten wir durch einen im Jahre 1859 von Rossetti an Bell Scott gerichteten Brief ein interessantes Streiflicht. Der erstere schreibt: „Ich habe eine Ölfigur gemalt und habe mir Mühe gegeben, das zu vermeiden, was ich als meinen gewöhnlichen Fehler kenne, der übrigens zugleich der aller anderen präraphaelitischen Maler ist — das Punktieren des Fleisches.“ Dadurch, daß die Präraphaeliten in der Regel erst eine Figur ganz fertig malen und dann zur nächsten übergehen und so fortfahren, bis das Bild vollendet ist, anstatt gleichmäßig an der Gesamtkomposition zu arbeiten, entstehen die koloristischen Disharmonien. Die großen Konturen fehlen in den Werken von Burne-Jones. — In der Darstellung der religiösen Sujets besitzt Burne-Jones das Naive der alten italienischen Präraphaeliten ohne den gelegentlich etwas krankhaften Zug Botticellis, der aber in den profanen Bildern des englischen Meisters deutlicher wie in den Werken des Florentiners zum Ausdruck kommt.

Für alle diejenigen Leser, welche aus diesem oder jenem Grunde für die Größenverhältnisse der Werke von Burne-Jones ein Interesse besitzen sollten, folgt hier ein Verzeichnis der bekanntesten Gemälde des Meisters, soweit sie für den vorliegenden Zweck erreichbar waren:

„Die Backgammon-Spieler“ (23 1/4 zu 35 1/4 cm). „Die Anbetung der Weisen des Morgenlandes“ (107 1/2 : 157 1/2 cm). „Die Verkündigung“ (104 1/2 : 74 1/2 cm). „Die schöne Rosamund und Königin Eleanor“ (25 3/4 : 27 cm). „Aschenbrödel“ (69 : 32 cm). „Laus Veneris“ (30 1/2 zu 46 cm). „Clara von Bork“ (34 1/2 : 18 cm). „Sidonia von Bork“ (33 : 16 1/2 cm). „Dies Domini“ (Rund. 113 cm Durchmesser). „Das Fest des Peleus“ (38 1/2 zu 111 1/2 cm). „Der eherne Turm“ (38 1/2 zu 19 cm). „Die Erzählung der Äbtissin“ (104 : 63 1/2 cm). „Der grüne Sommer“ (28 1/4 : 48 3/4 cm). „Die sechs Tage der Schöpfung“ (jedes Bild: 102 1/2 : 33 1/2 cm). „Die Schmiede des Cupido“ (32 1/2 : 50 cm). Chaucers „Dream of good Women“ (45 3/4 zu 61 cm). „Die Gräen“ (30 1/2 : 43 1/2 cm). „Dornröschen: Der Prinz im Walde“ (60 : 29 1/2 cm). „Der König und seine Hofleute“ (59 : 135 cm). „Der vergebende Ritter“ (101 : 69 cm). „Liebe als Vernunft verkleidet“ (67 3/4 : 32 cm). „Cupido und Psyche“ (69 : 48 cm). „Pan und Psyche“ (60 3/4 : 53 cm). „Spes“ (117 zu 69 1/2 cm). „Flamma Vestalis“ (62 1/2 zu 41 1/2 cm). „Der Wein der Circe“ (70 : 102 1/2 cm). „Portrait of Mr. Comyns Carr“ (70 : 47 cm). „Merlin und Viviane“ (185 : 110 1/2 cm). „Theophilus und der Engel“ (107 1/2 : 185 cm). „Porträt von Miß Drew“ (82 : 42 cm). „Das Porträt von Lady Windsor“ (202 1/2 : 95 cm). „Die Serie der Jahreszeiten“ (121 3/4 zu 44 3/4 cm). „Porträt von Miß Amy Gaskel“ (94 1/2 : 50 cm). „Die Verkündigung“ (Einzelfigur. 250 : 111 3/4 cm). „Pan und Psyche“ (64 : 52 3/4 cm). „Aurora“ (178 : 76 1/2 cm). „St. Georg“ (Einzelfigur. 186 1/2 : 57 1/2 cm). „Die

Stunden" ($74\,^1/_4 : 181\,^1/_2$ cm). „Die Serie: Georg und der Drache" variieren die Bilder von $107\,^1/_2 : 185$ cm bis zu 107 zu $131\,^1/_2$). Das große Bild „Das Glücksrad" (197 : 99 cm). „König Cophetua" (294 : 136 cm). „Der Spiegel der Venus" ($122\,^1/_2 : 201$ cm). „Die Tiefen des Meeres" (198 : 74 cm). „Die Mühle" ($197\,^1/_2 : 92$ cm). „Liebe unter den Ruinen" ($102 : 155\,^1/_2$ cm). „Le Chant d'Amour" (112 : 153 cm). „Mäßigkeit" ($250\,^1/_2$ zu $58\,^1/_2$). „Der Baum des Vergebens" (153 : 138 cm). „Der Schicksalsfelsen", „Die Erfüllung des Schicksals" und „Das Schreckenshaupt" (je: 153 : 138 cm). „Der Traum Lancelots an der Gralskapelle" (136 : 169 cm). „Der Garten des Pan" ($153 : 187\,^3/_4$ cm). „Die Bilder der Pygmalion-Serie" ($97\,^1/_4 : 75$ cm). „Flamma Vestalis" ($109 : 39\,^1/_2$ cm). „Liebe und der Pilger" ($155\,^1/_2 : 298\,^1/_2$ cm). „Die Hesperiden" ($121 : 97\,^1/_2$ cm). „Vespertina Quies" ($113\,^1/_2 : 61$ cm). „Sponsa di Libano" ($324 : 155\,^1/_2$ cm). „Cupido und Psyche" (80 : 92 cm).

* * *

Darüber, daß große Künstler, wie Burne-Jones z. B. zur Vermehrung des Nationalreichtums beitragen, kann wohl kaum ein Zweifel bestehen. Ganz abgesehen von den durch ihn selbst geschaffenen Werten, die wir sogleich an der Hand einiger mit Zahlen belegten Beispiele als sehr beträchtliche erkennen werden, geben derartige Werke die Grundlage und Anregung für dritte Personen ab, so namentlich: zu begehrten Kopien, Übertragungen im Stich, Vervielfältigungen der verschiedensten Art, zur Herstellung von Druckwerken, Illustrationen, Übersetzungen und dergleichen mehr.

Wird der Geschmack und das vorbildliche Schaffen solcher Meister — und wir erinnern nur an Morris und Walter Crane — in der Kunstindustrie maßgebend, so hat nicht nur der Künstler persönlich für sich allein hiervon den Vorteil, sondern das Ausland wird auch genötigt, in den mannigfachsten Formen seinen Tribut und Zoll wie hier an Albion zu entrichten. Wenn die Engländer den Genius ihrer eigenen Maler sehr hoch, ja höher wie den von Künstlern anderer Nationen einschätzen und bemessen, so kann man dies, vom praktischen Standpunkt aus und unter dem Gesichtswinkel des Patriotismus betrachtet, ganz gut verstehen. Sie besitzen die Gabe, ihr Licht niemals unter den Scheffel zu stellen! Im übrigen sind die Engländer in ihrem angeborenen und durch Erziehung gepflegten nationalen Egoismus so wahrhaft durchdrungen von der Überlegenheit ihrer Kunst, daß jedes weitere Wort zur Sache vollständig überflüssig erscheint.

Die „Berliner Photographische Gesellschaft" ließ einen größeren Satz von prachtvollen Photogravüren nach Werken von Burne-Jones herstellen und vereinigte diese in einem Umschlage, für dessen Außenseite Walter Crane die Zeichnung lieferte (Abb. 112). Der Photograph Mr. F. Hollyer, ein Künstler in seinem Fach, dem wir viele Vorlagen zu den hier wiedergegebenen Reproduktionen verdanken, hat nur für einen Teil des bezüglichen „Burne-Jones-Vervielfältigungsrechts" eine Summe von 120 000 Mk., und — wie er sagt — nicht etwa zu seinem Bedauern gezahlt.

Am 16. und 18. Juli 1898 beendete die bekannte Auktionsfirma Christie in London den Verkauf des künstlerischen Nachlasses von Burne-Jones, soweit dieser von ihm selbst geschaffen war. Die in Klammer gestellten Namen bedeuten die der betreffenden Käufer, indessen sind einige derselben nur die Agenten für ihre Auftraggeber. Bei Besprechung der einzelnen Werke des Meisters wurden aber bereits die Namen der eigentlichen, späteren thatsächlichen Besitzer angegeben, so, wie sie sich durch ihre leihweise Hergabe für die dann 1898—1899 in der „New Gallery" veranstaltete Gesamtausstellung von Burne-Jones' Werken zu erkennen gaben.

Im ganzen kamen in den genannten Tagen bei Christie 206 Pastell-, Kreide- und Bleistiftzeichnungen, Studien, Öl- und Aquarellskizzen, sowie zwei beendigte Werke nach den letztwilligen Bestimmungen von Sir Edward Burne-Jones zur Versteigerung. In Summa erzielten diese Arbeiten des Meisters in runder Zahl 600 000 Mk., vorausgesetzt, daß man das Pfund Sterling gleich 20 Mk. setzt, eine Rechnung, die aber insofern nicht ganz richtig ist, als die Engländer sich von uns Agio zahlen lassen.



Abb. 111. Die Geburt Christi. Gemaltes Fenster in der Kirche von Hawarden.
(Ausgeführt von Morris & Co., London W. 449 Oxford Street.)

Die Zeichnungen erreichten im Durchschnitt 500 Mk. pro Stück. Unter den Pastellzeichnungen, welche zusammen auf 100 000 Mk. kamen, waren die begehrtesten: „Ein Ritter für die Bilder der Gralssage", 12 200 Mk. (Mr. Fairfax Murray). „Der Traum Lancelots", 3400 Mk. (Lord Manners). „Eine Amazone", 6000 Mk. (Gooden). „Die Kreuzigung", Vorlage für ein Glasfenster, 8000 Mk. (Agnew). Achtzehn Aquarellbilder wurden mit 140 000 Mk. bezahlt. Besonders hoch gestaltete sich das Angebot für einen Entwurf zu dem in Mosaik ausgeführten, tief und innig empfundenen Bilde „Der Baum des Lebens", in der amerikanisch-protestantischen Kirche zu Rom befindlich, den Mr. Agnew für 16 170 Mk. erwarb. Christus ist am Kreuze dargestellt, zu seiner Rechten Adam, der im Schweiße seines Angesichts sein Brot ißt, zur Linken des Gekreuzigten Eva mit Abel und Kain. Unterhalb der Figuren stehen die Worte: „In mundo pressuram habebitis, sed confidete. Ego vici mundum!" „In der Welt werdet ihr Mühsal erleiden, aber vertraut mir. Ich habe die Welt überwunden!" — Weiter gelangten zum Verkauf: Eine Studie für das große Bild „Merlin und Viviane", 10 000 Mk. (Agnew) und „Das Paradies", Entwurf zu einem Kirchenfenster, 10 400 Mk. (Museum in Birmingham).

Von den Ölskizzen sind hervorzuheben: Eine Studie für das Gemälde „Der Morgen der Auferstehung", 4000 Mk. (Agnew). „Das Haupt der Medusa", 2100 Mk. (Fairfax Murray). „Das Glücksrad", 5250 Mk. (Agnew). „Perseus und Andromeda", 9200 Mk. (Rathbone). Der Ritter für „Dornröschen", 2730 Mk. (Agnew). „Die Sirenen", 8500 Mk. (Agnew). „Der Zauberer", 11 100 Mk. (R. Grosvenor). „Elias in der Wüste", 19 950 Mk. (Wallis).

Die beiden zur Auktion gestellten fertigen Werke des Meisters bildeten den Gegenstand eines sehr animierten Bietens. „Liebe und Pilger" erwarb Mr. Philpot für 115 500 Mk. Dies ist der höchste Auktionspreis, der für ein Gemälde von Burne-Jones bisher gezahlt wurde, da sein „Spiegel der Venus" in der „Ruston-Auktion" 1000 Mk. weniger, d. h. nur 114 450 Mk. brachte. „Liebe und Pilger" muß dann in den Besitz von Mary, Herzogin von Sutherland übergegangen sein, denn diese stellte das Werk in der „New Gallery", 1898—1899 aus. „Der Fall Lucifers" kam auf 20 000 Mk. (Agnew).

Von anderen durch die „Graham-", „Leyland-" und „Ellis-Auktion" bekannt gewordenen Preisen für Gemälde des Meisters, hier alphabetisch nach den Titeln geordnet, sind die bedeutenderen wie folgt: „Der Abendstern", 4450 Mk. Karton zu „König Cophetua", 15 320 Mk. Das große Bild „Chant d'Amour", 66 140 Mk. „Caritas", 11 130 Mk. „Chaucers Traum", 6197 Mk. „Cupido und Psyche", 18 900 Mk. „Demophon und Phyllis", 17 010 Mk. Das kleinere Bild „Der eherne Turm", 7455 Mk., bei einem zweiten Besitzwechsel 18 900 Mk. Die Serie „Frühling", „Sommer", „Herbst" und „Winter", 14 150 Mk. „Flora", 4200 Mk. „Glaube", 11 540 Mk. „Grüner Sommer", 10 500 Mk. „St. Georg", 12 380 Mk. Die Serie „St. Georg und der Drache", 44 100 Mk. „Die Hesperiden", 53 760 Mk. „Hoffnung", 12 280 Mk. „Liebe als Vernunft verkleidet", 18 700 Mk. „Mäßigkeit", 13 400 Mk. „Merlin und Viviane", 79 380 Mk. „Musik", 11 558 Mk. „Pan und Psyche", 16 758 Mk. Die Serie „Pygmalion" erzielte zuerst 77 175 Mk., einige Jahre später nur 58 800 Mk. „Die sechs Engel" der Schöpfungsserie, 34 640 Mk. Das kleinere Bild „Der Spiegel der Venus", 16 380 Mk. Das große Gemälde „Der Spiegel der Venus", wurde zuerst mit 74 970 Mk., später mit 114 450 Mk. bezahlt. „Tag" und „Nacht" kamen anfänglich auf 27 000 Mk., bei einem weiteren Besitzwechsel auf nur 21 000 Mk. „Der Wein der Circe", 28 350 Mk. Seit dem Tode des Meisters hat sich die Wertschätzung seiner Werke, die überhaupt so gut wie gar nicht auf den Markt kommen, in ideeller Beziehung noch wesentlich erhöht, da eben nur an eine Abgabe unter den kolossalsten Preisforderungen gedacht wird. Das meiste bezügliche Material befindet sich jedoch in festen Händen.

Gering veranschlagt beträgt die Zahl der Zeichnungen, Entwürfe und Kartons, nach denen Kirchenfenster und in zweiter Linie andere dekorative Ausschmückungen ausgeführt wurden, zwischen 600—700.

Unzweifelhaft stellt sich also bei Registrierung dieser Thatsache heraus, daß Burne-Jones seine Hauptthätigkeit im Dienste der Kirche entfaltete, wie denn überhaupt der Schwerpunkt von des Meisters Kunst in den religiösen Sujets gesucht werden muß. Fünfhundert Vorlagen, von denen mehrere allerdings Wiederholungen darstellen, gehören sicher hierher, so daß dieser Zweig der Kunst den Hauptast, und die profanen, allerdings mehr in die Augen fallenden, sowie sich leichter dem Gedächtnis einprägenden Werke nur die Nebenäste derselben bilden. Wie wir wissen, ist die Kunst von Burne-Jones in Berlin einzig und allein durch ein Kirchenfenster vertreten.

Daß in England die Kirche die Mittel besitzt, um für einen Maler wie Burne-Jones der Auftraggeber zu sein, ist hinlänglich genug bekannt, weniger aber, daß sie sich überhaupt entschloß, trotz vielfach entgegentretenden Strömungen, in so zahlreichen Fällen die Dekoration ihrer Gotteshäuser vorzunehmen. Burne-Jones hat ihr dies durch seine schöne und geeignete Malweise wesentlich erleichtert. Nachdem einmal der Anfang gemacht, wollten viele ihre Kirchen durch den Meister geschmückt sehen. Es ist zweifellos das Verdienst der englischen Geistlichkeit, rechtzeitig das außerordentliche Talent des Meisters gerade für dies Fach erkannt zu haben.

Alle die großen Künstler, die während der Viktoria-Epoche ihre Meisterwerke schufen — und sicherlich nicht am wenigsten Sir Edward Burne-Jones —, haben dazu beigetragen, den beispiellosen Nationalreichtum Englands noch mehr zu erhöhen, welcher ungeachtet der unter der Regierung der Königin Viktoria geführten 41 Kriege in stetem Wachsen begriffen ist.

Eine eigentliche Schule hat der Meister nicht begründet, aber eine Reihe tüchtiger Künstler setzt die Tradition der alten englischen Präraphaeliten, unter der ihnen hier gegebenen Bezeichnung „Neo-Präraphaeliten" fort. Fragt man aber einen dieser Künstler, ob er ein Anhänger dieses oder jenes der alten präraphaelitischen Meister ist, so erhält man nur die ziemlich abweisende Antwort: „Ich bin ein ganz selbständiger Maler!" Namen aufzuzählen, ohne die betreffenden Werke vorzuführen, erscheint daher zwecklos.

Außer Malcolm Bell (Sir Edward Burne-Jones, London, George Bell & Sons), haben sich um die „Burne-Jones-Litteratur" in England noch verdient gemacht: Julia Cartwright (Mrs. Ady) durch ihre Veröffentlichungen in der Weihnachtsnummer des „Art-Journal" (1894) und Mr. Aymer Vallance in dem „Easter Art Annual" (Virtue & Co.) von 1900.

Der noch lebende Bruder D. G. Rossettis, Michael, gab ein Faksimile der so viel besprochenen, aber ebensowenig gesehenen wie gelesenen Zeitschrift „The Germ" heraus und verfaßte hierzu eine erklärende Vorrede (Elliot Stock, London 1901).

Burne-Jones' Ruhm wird der Nachwelt am längsten durch diejenigen und in solchen Werken erhalten bleiben, die er für Kirchen herstellte und an denen Morris so hervorragenden Anteil hatte. Diese Arbeiten sind als Kunstwerke von Anfang bis zu Ende geschlossen und einheitlich in sich, unter Darstellung eines jedermann geläufigen und verständlichen Inhalts geschaffen worden.

Ihre äußere Erhaltung wird denkbar am besten dadurch gesichert, daß sie sich in den festesten, das Ueberlieferte, in welcher Gestalt es auch immer sei, am meisten konservierenden Händen befinden. Auf diese Weise bleiben die Werke des Meisters von den oft verhängnisvollen Schicksalen des Besitzwechsels verschont. Außerdem findet ihre Bewahrung an solchen Orten statt, an denen ihre Existenz am wenigsten durch Feuers- oder Kriegsgefahr, durch Zufälligkeiten und dergleichen mehr, bedroht erscheint. Allerdings ließ Ludwig XIV. in den Kirchen die deutschen Kaisergräber selbst nicht ungestört, und Napoleon plünderte um der Kunstschätze willen auch die Gotteshäuser, aber bei der geschützten insularen Lage Englands sind derlei Gefahren so gut wie ausgeschlossen. Falls daher kein zweiter Cromwell mit seiner Spezialwut gerade gegen bunte Kirchenfenster auftritt, erscheinen diese Werke von Burne-Jones auf viele, viele Jahrhunderte geschützt. Die in einem Museum angesammelten Kunstschätze können durch einen einzigen unglücklichen Zufall vernichtet werden, aber 150 auf das ganze Land verteilte Kirchen, in denen mindestens ein, mitunter jedoch auch zehn Werke des

Meisters sich befinden, fallen nicht gleichzeitig der Zerstörung anheim. Ich habe die Zahl 150 nur genannt, weil ich in soviel Kirchen Kunstschöpfungen des Malers nachzuweisen im stande bin.

Für die „Illustrated Bible Society“ hat die „London News and Sketch Comp.“ (1901) ein prachtvoll illustriertes Bibelwerk herausgegeben, in welchem Burne-Jones durch die Wiedergabe einer Zeichnung: „Christi Bestattung“, nach Lukas XXIII, 53, vertreten ist. Walter Crane lieferte fünf große Illustrationen für diese Bibel und dekorierte außerdem jede der betreffenden 900 Seiten verschieden und derart gelungen, daß dies Werk überhaupt als sein „Opus magnum“ genannt werden muß. Erste Künstler aller Nationen trugen zur Ausschmückung des Textes bei, so von deutscher Seite: Professor A. Kampf, Max Liebermann, Sascha Schneider und Professor Fritz von Uhde.

Allgemein gesprochen, kann man behaupten: die Harmonie der Illustration mit dem Buch, und dies als ein einheitliches Ganzes hergestellt, und vorbildlich in dieser Beziehung gewirkt zu haben, ist das Verdienst der Präraphaeliten. Vor allem aber gebührt Burne-Jones, Morris und Walter Crane in der Entwickelung und Geschichte des illustrierten Buches ein unvergängliches Ruhmesblatt.

Burne-Jones' Leben und Kunst deckten sich ohne Rest; der Anfang und das Ende, das Alpha und das Omega war und blieb für ihn: Christus.

·THE·WORK·OF·
·E·BURNE·JONES·

SPHÆRA IMAGINATIONIS

·THE·BERLIN·PHOTOGRAPHIC·COMPANY·

Abb. 112. Walter Cranes Umschlagzeichnung für das im Verlage der Photographischen Gesellschaft in Berlin erschienene Prachtwerk: The Work of Burne Jones.

